Ana Paula Megiani
36 cópias

Frances A. Yates

A ARTE DA MEMÓRIA

TRADUÇÃO
Flavia Bancher

EDITORA UNICAMP

CAPÍTULO 5

Os Tratados sobre a Memória

O período tratado nos dois últimos capítulos foi escasso de obras sobre a memória artificial. Já nos séculos XV e XVI, que abordaremos agora, ocorre o contrário. O material é abundante, sendo necessária a seleção dos tratados sobre a memória[1], para que a nossa história não seja soterrada sob tantos detalhes.

Do grande número de manuscritos de *Ars memorativa* que consultei em bibliotecas na Itália, França e Inglaterra, nenhum é anterior ao século XV. Alguns, é verdade, podem ser cópias de originais mais antigos. Por exemplo, do tratado atribuído a Thomas Bradwardine, arcebispo de Canterbury, há duas cópias do século XV[2], mas devem ter sido escritas no

1. As principais obras modernas em que se pode encontrar material a respeito dos tratados sobre a memória são: H. Hajdu, *Das Mnemotechnische Schrifftum des Mittelalters*, Viena, 1936; Ludwig Volkmann, "Ars Memorativa", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge [nova série], Sonderheft 30 [caderno especial, 30], Viena, 1929, pp. 111-203 (a única obra ilustrada sobre o assunto); Paolo Rossi, "Immagini e memoria locale nei secoli XIV e XV", *Rivista critica di storia della filosofia*, facs. II, 1958, pp. 149-91, e "La costruzione delle immagini nei trattati di memoria artificiale del Rinascimento", em *Umanesimo e Simbolismo*, Pádua, E. Castelli, 1958, pp. 161-78 (ambos os artigos publicam, em apêndices, alguns tratados manuscritos de *Ars memorativa*); Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milano, 1960 (também traz impresso tratados manuscritos de *Ars memorativa* em apêndices e citações no texto).
2. British Museum, Sloane 3744, ff. 7*verso*-9 *recto*; Fitzwilliam Museum, Cambridge, McClean Ms. 169, ff. 254-6.

século XIV, já que o autor morreu em 1349. Em 1482, aparece o primeiro dos tratados impressos sobre a memória, inaugurando o que se tornou um gênero popular nos séculos XVI e XVII. Praticamente todos os tratados sobre a memória, manuscritos ou impressos, seguem o esquema do *Ad Herennium*: regras para os lugares, as imagens e assim por diante. A questão é como as regras são interpretadas.

Nos tratados que seguem a linha principal da tradição escolástica, as interpretações estudadas no último capítulo continuam valendo. Esses tratados também descrevem técnicas mnemônicas de caráter clássico, que são mais mecânicas do que o uso das "similitudes corporais" e que, é quase certo, remontam a raízes medievais anteriores. Ao lado dos tratados sobre a memória que provêm diretamente da tradição escolástica, há outros tipos, provavelmente de procedência diversa. Por fim, nesse período, a tradição da memória sofreu mudanças devido à influência do humanismo e ao desenvolvimento dos tipos de memória do Renascimento.

O assunto de que tratamos torna-se muito complexo, e suas questões não podem ser elucidadas até se ter realizado uma catalogação completa e uma análise sistemática de todo o material. Meu objetivo, neste capítulo, é sugerir a complexidade da tradição da memória e daí extrair certos temas que me parecem importantes, por exprimirem continuidade ou mudança.

Um tipo de tratado sobre a memória pode ser chamado "Demócrito", pois atribui a invenção da arte da memória a ele e não a Simônides. Em suas regras para as imagens, tais tratados não mencionam as figuras humanas impressionantes do *Ad Herennium*, mas concentram-se nas leis aristotélicas da associação. Também não citam, habitualmente, Tomás de Aquino, nem as formulações tomistas das regras. Um bom exemplo desse tipo é o de Lodovico da Pirano[3], um franciscano que ensinava em

3. O tratado de Lodovico da Pirano foi impresso acompanhado de uma introdução de Baccio Ziliotto, "Frate Lodovico da Pirano e le sue *regulae memoriae artificialis*", *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria*, XLIX, 1937, pp. 189-224. Ziliotto imprime o tratado a partir da versão em Marciana, VI, 274, que não contém os curiosos diagramas das séries de torres a serem utilizadas para a "multiplicação dos lugares", que

Pádua (*ca.* 1422) e tinha um certo conhecimento de grego. Uma origem provável do desvio do tipo de tratado "Demócrito" em relação à tradição medieval – coloco isso apenas como hipótese – pode ter sido a influência bizantina no século XV. A memória artificial era certamente conhecida em Bizâncio[4], onde pode ter tido contato com as tradições gregas desaparecidas no Ocidente. Sejam quais forem suas fontes, os ensinamentos do tipo "Demócrito" misturaram-se com outros tipos, em uma combinação geral da tradição da memória.

Características de tratados anteriores são as longas listas de objetos, que, com freqüência, se iniciam com um "Padre-nosso", seguido de objetos usuais, como uma bigorna, um elmo, uma lanterna, um tripé, etc. Lodovico da Pirano dá uma lista assim, e elas podem ser encontradas no tipo de tratado que se inicia com as palavras *Ars memorie artificialis, pater reuerende*, de que se têm muitas cópias[5]. O reverendo ao qual se dirige é aconselhado a utilizar tais objetos na memória artificial. Acredito que fossem imagens de memória pré-fabricadas, a serem memorizadas em sistemas de lugares determinados. É quase certo que seja uma velha tradição medieval, pois semelhantes miscelâneas de objetos, ditas úteis para a memória, são dadas por Boncompagno no século XIII[6]. No livro

aparecem em outros manuscritos do tratado como, por exemplo, em Marciana, XIV, 292, f. 182 e ss., e no manuscrito do Vaticano Lat. 5347, ff. 1 e ss. Somente Marciana VI, 274, cita o nome de Lodovico da Pirano como autor. Cf. F. Tocco, *Le Opere Latine di Giordano Bruno*, Firenze, 1889, pp.28 e ss.; Rossi, *Clavis*, pp. 31-2.
Um outro tratado que menciona Demócrito é o de Luca Braga, escrito em Pádua, em 1477, do qual existe uma cópia no British Museum, Additional 10, 438, ff. 19 e ss. Mas Braga também menciona Simônides e Tomás de Aquino.

4. Há uma tradução grega da seção sobre a memória do *Ad Herennium*, talvez feita por Maximus Planudes (início do século XIV) ou por Teodoro de Gaza (século XV). Ver a introdução de H. Caplan à edição Loeb do *Ad Herennium*, p. XXVI.
5. Rossi (*Clavis universalis*, pp. 22-23) cita regras para os lugares e as imagens tiradas de um tratado "*pater reuerende*". As regras para as imagens enfatizam que elas devem refletir pessoas que conhecemos. Rossi não cita as listas de objetos de memória, do que, contudo, pode encontrar-se um exemplo no tratado de Pirano, impresso por Ziliotto no artigo citado. Muitos outros manuscritos que contêm o tratado "*Pater reuerende*" podem ser acrescentados aos mencionados na nota de Rossi (*Clavis*, p. 22).
6. Boncompagno, *Rhetorica Novissima*, ed. A. Gaudencio, *Bibliotheca Iuridica Medii Aevi*, II, Bologna, 1891, pp. 277-8.

de Romberch, podem ser vistas tais imagens em ação nas ilustrações que mostram uma abadia, as construções associadas a ela (Pr. 5*a*) e séries de objetos a serem memorizados no pátio, na biblioteca e na capela da abadia (Pr. 5*b*). Cada quinto lugar é marcado com a figura de uma mão e cada décimo lugar, com uma cruz, para distinguir o quinto e décimo lugares, de acordo com as instruções do *Ad Herennium*. Obviamente, tem-se aqui uma associação com os cinco dedos da mão. À medida que a Memória percorria os lugares, eles eram apontados pelos dedos.

Em sua teoria das imagens como "similitudes corporais", Romberch segue à risca a tradição escolástica. A inclusão em seu tratado desse tipo de memorização mais mecânico, em que os objetos da memória agem como imagens, sugere que anteriormente isso era usual e entendido como memória artificial, assim como os tipos mais sofisticados, que utilizavam imagens humanas espiritualizadas. O que Romberch descreve como praticado na abadia é o uso clássico e mnemotécnico dessa arte, embora utilizado principalmente com propósitos religiosos, possivelmente para a memorização de salmos e orações.

Entre os manuscritos da tradição escolástica estão os de Jacopo Ragone[7] e do dominicano Mateus de Verona[8]. Um tratado anônimo[9], provavelmente, também de um dominicano, fornece uma descrição mais solene de como se lembrar de toda a ordem do Universo e dos caminhos para o Paraíso e o Inferno por meio da memória artificial[10]. Partes desse

7. Sobre o tratado de Ragoni, ver Rossi, *Clavis universalis*, pp. 19-22, e o artigo de M. P. Sheridan, "Jacopo Ragone and his Rules for Artificial Memory", em *Manuscripta* (publicado pela St. Louis University Library), 1960, pp. 131 e ss. A cópia do tratado de Ragone que se encontra no British Museum (Additional, 10, 438) contém o desenho de um *palazzo* utilizado na fabricação dos lugares de memória.
8. *Marciana*, XIV, 292, ff. 195 *recto*-209 *recto*.
9. *Marciana*, VI, 238, ff. 1 e ss. "De memoria artificiali". Esse tratado importante, e interessante, pode ser anterior ao século XV, data dessa cópia. O autor enfatiza que a arte deve ser empregada em meditações devotas e consolações espirituais; e que, em sua arte, só se servirá de "imagens devotas" e "histórias sagradas" e não de fábulas ou "*vana phantasmata*" (ff. 1 *recto* e ss.). Ele parece considerar as imagens de santos e seus atributos como imagens a serem gravadas pelo devoto em *loci* de memória (f. 7 *verso*).
10. Idem, ff. 1 *recto* e ss.

tratado apresentam, em assuntos similares, abordagens quase idênticas às dadas por Romberch em seu tratado impresso. Tratados como esse derivam de uma tradição manuscrita que remonta à Idade Média.

É raro que um tratado sobre a memória, manuscrito ou impresso, tenha alguma ilustração de figura humana utilizada como imagem de memória. Isso estaria de acordo com os preceitos do autor do *Ad Herennium*, que diz que o aluno deve formar suas próprias imagens. Uma exceção provém de um manuscrito de Viena, de meados do século XV[11], que busca de forma grosseira desenhar uma série de imagens de memória. Volkmann reproduziu essas figuras, sem tentar explicar o que significam, ou como estão sendo usadas, exceto que se trata de "memória artificial". Isso é comprovado pela inscrição na última figura: "Ex locis et imaginibus ars memorativa constat Tullius ait"[12]. A série começa com uma senhora que é, quase com certeza, a Prudência[13]; as outras figuras provavelmente representam virtudes e vícios. Sem dúvida, as figuras foram concebidas para serem notavelmente belas ou hediondas (uma é um demônio), de acordo com as regras; infelizmente, o autor as fez todas incrivelmente horrorosas. Por meio dessas figuras, percebe-se que o discurso a ser memorizado diz respeito aos caminhos para o Paraíso e o Inferno; a figura de Cristo no centro da imagem, com a "boca" do Inferno a seus pés, demonstra-o[14]. Sobre as figuras e a sua volta estão outras imagens secundárias, com a função, sem dúvida, de imagens de "memória para palavras". De qualquer maneira, nos é dito que "coisas" e "palavras" podem ser relembradas por meio dessas figuras, que represen-

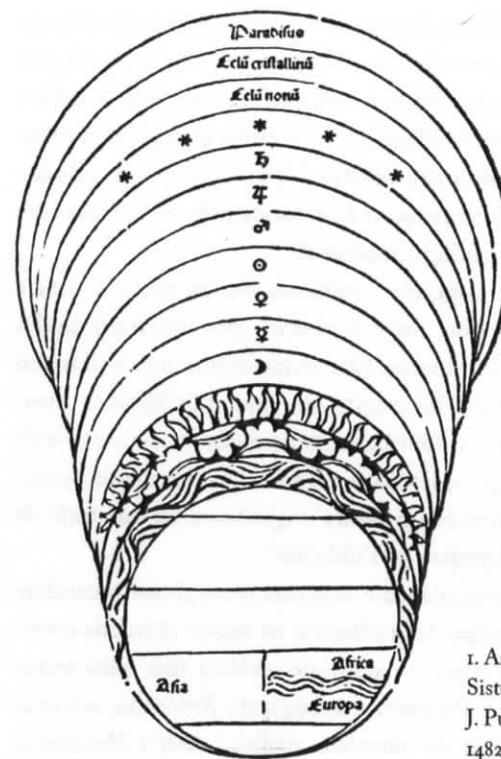
11. Biblioteca Nacional de Viena, cód. 5395; ver Volkmann, artigo citado, pp. 124-31, Pr. 115-24.
12. Idem, p.128, Pr. 123.
13. Idem, Pr. 113. Além de ser coroada e, supostamente, muito bela, esta senhora segue uma outra regra de memória: ela é feita de modo a se parecer com uma pessoa conhecida do praticante da memória artificial. O rosto dessa imagem de memória, diz o autor do tratado, pode ser lembrado como o de "Margarida, Dorotéia, Apolônia, Lúcia, Anastácia, Inês, Benigna, Beatriz ou qualquer outra donzela que você conheça, como Ana, Marta, Maria, Elizabete etc.", idem, p. 130. Uma das figuras masculinas (Pr. 116) é intitulada "Brueder Ottell", provavelmente um enclausurado do monastério, que um de seus companheiros utiliza em seu sistema de memória!
14. Idem, Pr. 119.

tam, talvez, uma sobrevivência adulterada da memória artificial medieval por meio de inscrições sobre as figuras.

Esse manuscrito também mostra planos de salas de memória, com cinco lugares em destaque, um em cada canto e outro no centro, onde se deve memorizar as imagens. Tais diagramas de salas de memória podem ser vistos em outros manuscritos e em tratados impressos. A disposição regular dos lugares nessas salas de memória (lugares esses escolhidos não por sua irregularidade, nem pela dessemelhança entre eles, como recomendavam as normas clássicas) era, acredito, uma interpretação usual dos lugares, tanto na Idade Média quanto posteriormente.

A obra *Oratoriae artis epitome*, de Jacobus Publicius, foi impressa em Veneza, em 1482[15]; como apêndice, a retórica anexou-lhe uma *Ars memorativa*. Esse belo e pequeno livro impresso levar-nos-á, sem dúvida, a um mundo novo, o do Renascimento próximo, que apresentou um interesse renovado pela retórica clássica. Mas Publicius é assim tão moderno? O fato de sua seção sobre a memória se localizar no final da retórica nos remete à posição ocupada por essa mesma seção na obra do século XIII, *Fiore di Rettorica*, ou seja, também no final e separável do restante. E a introdução mística à *Ars memorativa* é, em certa medida, resquício do tipo de retórica mística de Boncompagno, do século XIII.

Se, como Publicius nos informa em sua introdução, a mente perdeu sua agudeza ao ser circunscrita a seus limites terrestres, os "novos preceitos" que seguem irão ajudá-la a se libertar disso. Esses "novos preceitos" são as regras para os lugares e as imagens. A interpretação que Publicius lhes dá inclui a construção de *ficta loca*, ou lugares imaginários, que são nada menos do que as esferas do Universo – as esferas dos elementos, dos planetas, das estrelas fixas e das esferas superiores – coroadas pelo *Paradisus*, tudo isso mostrado num diagrama (Fig. 1). Em suas regras para as imagens, que começam assim: "As *intentiones* simples e espirituais escapam facilmente da memória, a menos que ligadas a uma similitude corporal", ele segue Tomás de Aquino. Estende-se no caráter impressio-

15. 2.ª ed., Veneza, 1485.

1. As Esferas do Universo como Sistema de Memória
J. Publicius, *Oratoriae artis epitome*, 1482.

nante que o *Ad Herennium* exige das imagens de memória. Elas devem apresentar movimentos ridículos, gestos surpreendentes ou estar plenas de uma tristeza ou severidade irresistíveis[16]. A Inveja Infeliz, descrita por Ovídio, de tez lívida, dentes negros e cabelos cheios de serpentes, é um bom exemplo de como deveria ser uma imagem de memória.

Longe de introduzir-nos em um mundo moderno que retoma a retórica clássica, a seção de Publicius sobre a memória parece, antes, transportar-nos de volta a um mundo dantesco, no qual o Inferno, o Purgatório e o Paraíso são relembrados nas esferas do Universo; ao mundo de Giotto, com suas figuras de memória para as virtudes e os vícios dotadas

16. Ed. de Veneza, 1485, sig. G 8 *recto*. Cf. Rossi, *Clavis universalis*, p. 38.

de expressividade intensa. Usar a Inveja de Ovídio como uma estimulante imagem de memória tomada aos poetas não é um traço clássico novo e surpreendente, mas pertence à tradição da memória anterior, aquela interpretada por Alberto Magno. Em resumo, esse primeiro tratado impresso sobre a memória não mostra a retomada da arte clássica da memória como parte da recuperação da retórica pelo Renascimento; ele procede diretamente da tradição medieval.

É significativo que essa obra, que apresenta um ar renascentista e italiano em sua forma impressa, fosse conhecida por um frade inglês muitos anos antes de sua impressão. Um manuscrito, que Volkmann descobriu no British Museum, foi escrito em 1460, por Thomas Swatwell, provavelmente monge em Durham; é uma cópia da *Ars oratoria* de Jacobus Publicius[17]. O monge inglês transcreveu cuidadosamente a seção sobre a memória, desenvolvendo de modo engenhoso, na quietude de seu claustro, algumas das fantasias de Publicius[18].

No entanto, a época é de mudança e os humanistas já compreendem melhor a civilização da Antiguidade clássica; os textos clássicos circulam em edições impressas. Agora, o aluno de retórica tem mais textos disponíveis do que apenas a Primeira e a Segunda Retóricas, sobre as quais estabeleceu-se a aliança da memória artificial com a Prudência. Em 1416, Poggio Bracciolini descobriu uma versão completa do texto de Quintiliano *Institutio oratoria*, que teve sua *editio princeps* em Roma, em 1470, logo seguida de outras edições. Como já enfatizei, das três fontes latinas da arte clássica da memória, é Quintiliano quem apresenta o relato mais claro dessa arte como mnemotécnica. Nele, a arte pode agora ser estudada como uma mnemotécnica laica, quase separada das associações que cresceram em torno das regras do *Ad Herennium* durante a Idade Média. O caminho estava livre para que um espírito empreendedor ensinasse a arte da memória de modo novo, como uma técnica de sucesso. Os antigos, que tudo sabiam, também sabiam treinar

17. B. M. Additional [suplemento] 28, 805; cf. Volkmann, pp. 145 e ss.
18. Um dos diagramas mnemônicos do monge inglês (reproduzido por Volkmann, Pr. 145) é, provavelmente, mágico.

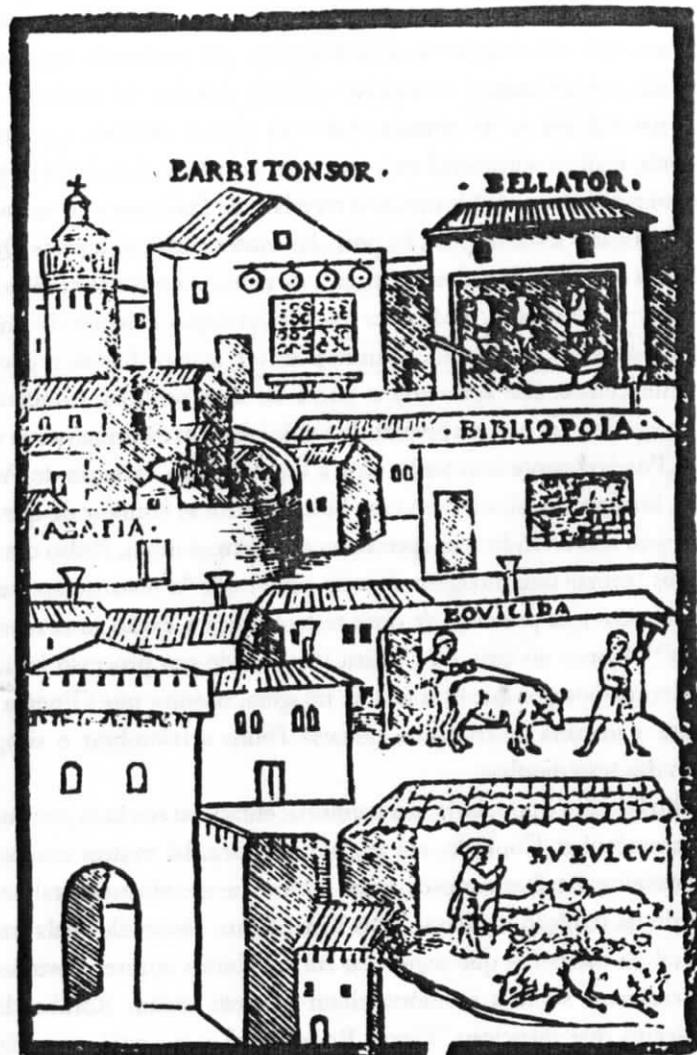
a memória, e um homem com a memória treinada tem vantagem sobre os demais, o que lhe ajudará a sair na frente em um mundo competitivo. Haverá uma demanda pela memória artificial dos antigos, agora que é mais bem compreendida. Uma pessoa de iniciativa viu aqui uma oportunidade e a aproveitou. Seu nome era Pedro de Ravena.

O *Phoenix, sive artificiosa memoria* (primeira edição em Veneza, 1491), de Pedro de Ravena, tornou-se o mais conhecido de todos os manuais de memória. Teve muitas edições, em diversos países[19], foi traduzido[20], incluído no popular compêndio de conhecimentos gerais de Gregor Reisch[21], e suas edições impressas foram copiadas por entusiastas[22]. Pedro fazia intensamente a sua própria propaganda, o que ajudou a disseminar seus métodos, mas sua fama como professor de memória provinha, em grande parte, do fato de ter trazido a mnemotécnica para o mundo laico. Quem quisesse a arte da memória para usos práticos, e não para relembrar o Inferno, podia valer-se do *Phoenix* de Pedro de Ravena.

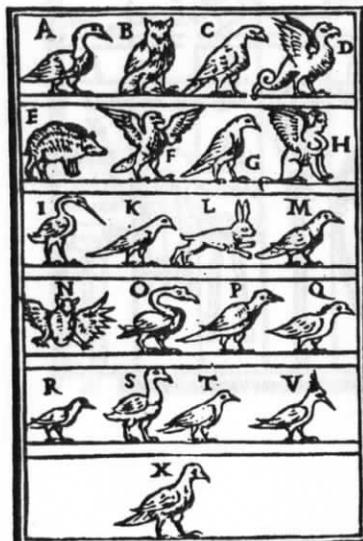
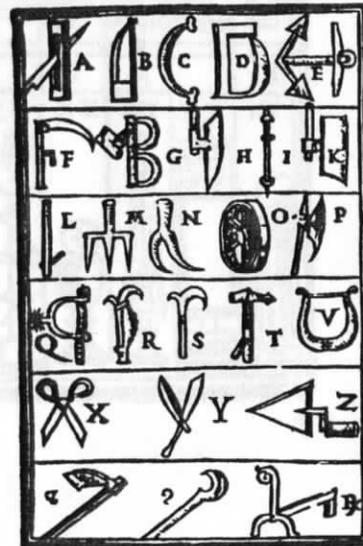
Ele dá conselhos práticos. Ao discutir a regra de que os *loci* devem ser formados em lugares tranqüilos, diz que o melhor tipo de construção a se utilizar é uma igreja não freqüentada. Ele descreve como passeia pela igreja três ou quatro vezes, fixando-lhe os lugares na memória. Escolhe seu primeiro lugar perto da porta; o próximo, dois metros adentro, e assim por diante. Ainda jovem, inicia com milhares de lugares memorizados, tendo-lhes acrescentado muitos mais desde então. Em suas viagens, não cessa de fabricar novos lugares em algum monastério ou igreja, relembrando por meio deles histórias, fábulas ou sermões da Quaresma. É nesse método que se baseia sua memória das Escrituras, do direito canônico e de muitas outras matérias. Consegue repetir de cor todo o direito canônico, texto e

19. Entre elas as de: Bolonha, 1492; Colônia, 1506, 1608; Veneza, 1526, 1533; Viena, 1541, 1600; Vicenza, 1600.
20. A tradução inglesa é de Robert Copland, *The Art of Memory that is otherwise called the Phoenix*, London, *ca.* 1548. Ver, adiante, p. 260.
21. Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, 1.ª ed., 1496, muitas outras edições posteriores. A arte da memória de Pedro de Ravena está no liv. III, trat. II, cap. XXIII.
22. Cf. Rossi, *Clavis*, p. 27, nota. Às cópias manuscritas da obra de Pedro de Ravena mencionadas por Rossi pode-se acrescentar: Vat. Lat. 5347, f. 60 e, em Paris, Lat. 8747, f. 1.

5a

5b

5a. Sistema de Memória de uma Abadia
5b. Imagens para serem usadas no Sistema Mnemônico da Abadia
Johannes Romberch, *Congestorium Artificiose Memoriae*, Veneza, 1533.

6a

6a. A Gramática como uma Imagem de Memória
6b. *e* 6c. Alfabetos Visuais usados para as Inscrições sobre a Gramática
Johannes Romberch, *Congestorium Artificiose Memoriae*, Veneza, 1533.

6b

6c

glosa (era um jurista formado em Pádua), duzentos discursos ou citações de Cícero, três mil citações de filósofos, vinte mil pontos de legislação[23]. Pedro era provavelmente uma dessas pessoas dotadas de excelente memória natural, que se exercitaram tanto na técnica clássica, a ponto de realmente realizar surpreendentes feitos de memória. Acho que se pode notar uma influência de Quintiliano no relato de Pedro sobre o vasto número de lugares à sua disposição, pois, das fontes clássicas, apenas Quintiliano diz que se podem formar lugares de memória quando se viaja.

Quanto às imagens, Pedro faz uso do princípio clássico de que as imagens de memória devem, quando possível, assemelhar-se a pessoas que conhecemos. Ele apresenta o nome de uma senhora, Ginevra da Pistoia, que lhe era cara na juventude e cuja imagem estimulava sua memória! Possivelmente isso tenha algo a ver com uma variação de Pedro sobre a imagem clássica de um caso judicial. Para se lembrar de que um testamento não é válido sem apresentar sete testemunhas, Pedro diz que devemos formar uma imagem de uma cena onde "o testante apresenta seu testamento na presença de duas testemunhas e, então, uma menina o rasga"[24]. Como no caso da clássica imagem de um processo judicial, perguntamo-nos por que esta última imagem, mesmo que Ginevra represente a menina destruidora, ajudaria Pedro a relembrar o simples aspecto das testemunhas.

Pedro laicizou e popularizou a memória; enfatizou seu lado puramente mnemotécnico. Contudo, em sua mnemônica, há muitas confusões inexplicáveis e detalhes curiosos, e isso indica que ele não está totalmente desligado da tradição medieval. Seus livros foram absorvidos pela tradição geral da memória, que segue seu curso. Muitos autores posteriores que escreveram sobre a memória citam-no, sem excluir Romberch, o dominicano, que menciona "Petrus Ravennatis" como uma autoridade, assim como Tullius e Quintiliano, ou Tomás de Aquino e Petrarca.

Não pretendo pesquisar aqui toda a família dos tratados impressos sobre a memória. Muitos serão mencionados em capítulos posteriores,

23. Petrus Tommai (Pedro de Ravena), *Foenix*, ed. de Veneza, 1491, sigs. b iii-b iv.
24. Idem, sig. c iii *recto*.

na ocasião certa. Alguns ensinam o que, de agora em diante, chamarei de "mnemotécnica pura", mais bem compreendida, talvez, depois da retomada de Quintiliano. Em muitos tratados, a mnemotécnica enreda-se nas influências sobreviventes do uso medieval dessa arte. Em outros, há traços da infiltração de formas medievais de memória mágica nessa arte, como em *Ars notoria*[25]. Em outros, ainda, aparecem influências da transformação hermética e ocultista sofrida por essa arte no Renascimento, que será o assunto da maior parte do que segue neste livro.

No entanto, é importante abordarmos mais de perto como eram os tratados sobre a memória escritos pelos dominicanos, no século XVI, já que, em minha opinião, a principal linha – que provém da ênfase dada pela escolástica à memória – é também a mais importante na história do nosso tema. Os dominicanos estavam naturalmente no centro dessa tradição. Em Johannes Romberch, alemão, e Cosmas Rossellius, florentino, temos dois de seus representantes que escreveram livros sobre a memória, pequenos no formato, mas detalhados, concebidos ao que parece para tornar a arte dominicana da memória amplamente conhecida. Romberch diz que seu livro será útil para teólogos, pregadores, confessores, juristas, advogados, doutores, filósofos, professores das artes liberais e embaixadores. Rossellius faz uma afirmação semelhante. O livro de Romberch foi publicado perto do início do século XVI e o de Rossellius, no final. Juntos, eles cobrem o século, como influentes professores de memória, freqüentemente citados. De fato, Publicius, Pedro de Ravena, Romberch e Rossellius podem ser considerados os principais nomes dentre os autores que trataram a memória.

O nome do *Congestorium artificiose memoriae* (1520)[26], de Johannes Romberch, é apropriado, pois trata-se de um estranho "congestionamento" de material sobre a memória. Romberch conhece as três fontes

25. Exemplos possíveis: Jodocus Weczdorff, *Ars memorandi nova secretissima, ca.* 1600, e Nicolas Simon, de Weida, *Ludus artificialis oblivionis*, Leipzig, 1510. Os frontispícios e diagramas dessas obras carregadas de magia são reproduzidos por Volkmann, Pr. 168-171.

26. Utilizei a edição de Veneza, 1533. Romberch pode ser estudado sem tanto esforço, a partir da tradução italiana de Lodovico Dolce (ver adiante pp. 208-10, e anteriormente pp. 125-6).

clássicas; não apenas o *Ad Herennium*, mas também Quintiliano e o *De oratore*, de Cícero. Ao citar com freqüência o nome de Petrarca[27], absorve o poeta na tradição dominicana da memória; Pedro de Ravena e outros também são introduzidos nesse "amontoado". Mas sua base é Tomás de Aquino, cujas formulações – da *Summa* e do comentário sobre Aristóteles – são citadas quase a cada página.

O livro tem quatro partes: a primeira, introdutória; a segunda, sobre os lugares; a terceira, sobre as imagens; e a quarta, que esboça um sistema de memória enciclopédico.

Romberch considera três diferentes tipos de sistemas para os lugares, todos pertencentes à memória artificial.

No primeiro tipo, o cosmos é utilizado como sistema de lugares, como ilustrado em seu diagrama (Fig. 2). Vemos aí as esferas dos elementos, as dos planetas, as das estrelas fixas e, acima delas, as esferas celestes e as das nove ordens dos anjos. A partir dessas ordens cósmicas devemos nos lembrar do quê? Na parte inferior do diagrama, vemos escritas as letras L·PA; L·P; PVR; IN. Elas indicam os lugares do Paraíso, do Paraíso terrestre, do Purgatório e do Inferno[28]. Na visão de Romberch, relembrar lugares como esses é função da memória artificial. Ele chama tais domínios de "lugares imaginários" (*ficta loca*). Para as coisas invisíveis do Paraíso, formamos em nossa memória lugares onde colocamos os coros dos anjos, os assentos dos santos, dos patriarcas, profetas, apóstolos, mártires. O mesmo deve ser feito para o Purgatório e o Inferno, que são "lugares comuns" ou inclusivos, a serem ordenados em vários lugares particulares, que serão lembrados na ordem estabelecida, acompanhados de inscrições. Os lugares do Inferno contêm imagens dos pecadores sendo ali punidos, de acordo com a natureza do pecado cometido, como explicado nas inscrições memorizadas[29].

Esse tipo de memória artificial pode ser chamado de dantesco; não porque o tratado dominicano seja influenciado pela *Divina Comédia*,

27. Romberch, pp. 2 *verso*, 12 *verso*, 14 *recto*, 20 *recto*, 26 *verso* etc.

28. Idem, pp. 17 *recto* e ss., 31 *recto* e ss.

29. Idem, pp. 18 *recto* e *verso*. Ver, anteriormente, pp. 124-5.

mas porque Dante foi influenciado por tal interpretação da memória artificial, como sugerido no último capítulo.

Como um outro tipo de sistema para os lugares da memória, Romberch propõe utilizar os signos do zodíaco, porque fornecem uma sucessão ordenada de lugares fáceis de memorizar. Ele cita o nome de Metrodoro de Scepsis como autoridade nesse assunto[30]. Foi no *De oratore* de Cícero e em Quintiliano que ele encontrou a informação sobre o sistema de memória zodiacal de Metrodoro. E acrescenta que, se houver a necessidade de uma ordem sideral mais extensa, pode-se recorrer às imagens de todas as constelações celestes dadas por Higino[31].

Mas não diz qual tipo de material imagina memorizado nas imagens das constelações. Em virtude da natureza predominantemente teológica e didática de sua concepção de memória, pode-se supor que a ordem das constelações, enquanto sistema de lugares de memória, deveria ser utilizada por pregadores para lembrar a ordem de seus sermões sobre as virtudes e os vícios no Paraíso e Inferno.

Seu terceiro tipo de sistema de lugares é o método mnemotécnico mais usual de memorizar lugares reais em construções também reais[32], como na abadia e em seus anexos, ilustrados em uma gravura (Pr. 5*a*). As imagens que ele coloca nos lugares dessa construção (Pr. 5*b*) são as de "objetos de memória", como os já referidos. Aqui, estamos no nível da "mnemotécnica pura". Das instruções dadas nessa parte do livro sobre a memorização de lugares em construções, o leitor poderia ter aprendido o uso da arte da memória como pura mnemotécnica, do tipo mais mecânico, como descrito por Quintiliano. Mas, mesmo aqui, há abordagens curiosas e não-clássicas sobre "ordens alfabéticas". É útil ter listas de animais, pássaros e nomes dispostos em ordem alfabética, para utilizá-los com o sistema.

Entre as adições feitas por Romberch às regras dos lugares de memória, há uma que originalmente não é dele, mas de Pedro de Ravena,

30. Idem, pp. 25 *recto* e ss.
31. Idem, p. 33 *verso*.
32. Idem, pp. 35 *recto* e ss.

2. As Esferas do Universo como Sistema de Memória
J. Romberch, *Congestorium artificiose memoriae*, 1533.

e pode ter vindo de épocas bem anteriores. Um *locus* de memória, que deve conter uma imagem de memória, não deve ser maior do que a extensão que um homem pode atingir[33]; isso é ilustrado pela gravura de uma imagem humana em um *locus* (Fig. 3), que estende um braço para cima e outro para o lado, para mostrar as proporções certas do *locus* em relação à imagem. Tal regra provém do sentimento artístico em relação ao espaço, à iluminação e à distância na memória, que se encontra nas regras clássicas para os lugares, o que poderia ter influenciado os *loci* pintados por Giotto, como já sugeri. Essa regra se aplica evidentemente às imagens humanas, não a objetos de memória tomados como imagens, e pode implicar uma interpretação de mesmo tipo para a regra sobre os

33. Idem, p. 28 *verso*.

3. Imagem Humana em um *Locus* de Memória
J. Romberch, *Congestorium artificiose memoriae*, 1533.

lugares (ou seja, fazer com que as imagens dispostas em séries regulares sobressaiam de seus fundos).

Quanto às imagens[34], Romberch detalha as regras clássicas sobre as imagens impressionantes, fazendo muitas considerações, e citações de Tomás de Aquino sobre similitudes corporais. Como de hábito, as imagens de memória não são ilustradas nem descritas claramente. Devemos construí-las por nós mesmos, a partir das regras.

Nessa seção do livro, há, contudo, algumas ilustrações, mas são "alfabetos visuais". Os alfabetos visuais são modos de representar as letras do alfabeto por meio de imagens. São formados de várias maneiras, por exemplo, com imagens de objetos cujas formas se assemelham às das letras em questão (Pr. 6*c*), como um compasso ou uma escada para a letra A; ou uma enxada para a letra N. Outra maneira é por meio de animais ou pássaros ordenados a partir da primeira letra de seus nomes (Pr. 6*b*), como A para *Anser* e B para *Bubo*. Alfabetos visuais são muito comuns nos tratados sobre a memória e é quase certo que provenham de uma

34. Idem, pp. 39 *verso* e ss.

antiga tradição. Boncompagno fala de um "alfabeto imaginário" a ser utilizado para a lembrança de nomes[35]. Tais alfabetos são freqüentemente descritos nos tratados manuscritos. Já o primeiro tratado impresso a ilustrá-los é o de Publicius[36]; daí em diante, serão um elemento comum em tratados impressos sobre a memória. Volkmann reproduziu um certo número deles, tirados de vários tratados[37], mas sem discutir sua provável origem ou os objetivos com que eram utilizados.

O alfabeto visual provavelmente deriva de tentativas para compreender, no *Ad Herennium*, como os especialistas na memória artificial escrevem com imagens em suas memórias. De acordo com os princípios gerais da memória artificial, deveríamos colocar tudo aquilo que desejamos fixar na memória sob a forma de uma imagem. Isso, aplicado às letras do alfabeto, significa que nos recordamos melhor delas ao representá-las como imagens. A noção aplicada aos alfabetos visuais é de uma simplicidade infantil, como ensinar uma criança a se lembrar da letra C por meio da imagem de um cão. Rossellius, aparentemente de forma séria, sugere lembrarmos a palavra AER por meio das imagens de um Asno, um Elefante e um Rinoceronte![38]

Acredito que, no *Ad Herennium*, uma variação dos alfabetos visuais aparece quando sugere a lembrança de um certo número de conhecidos nossos colocados em uma seqüência; para isso, o praticante da memória artificial arranjaria as pessoas pela ordem alfabética de seus nomes. Pedro de Ravena dá um excelente exemplo do uso desse método ao dizer que, para se lembrar da palavra ET, ele visualiza Eusébio diante de Tomás de Aquino; e que ele precisa apenas colocar o primeiro atrás do segundo para se lembrar da palavra TE![39]

35. Boncompagno, "De alphabeto imaginario", *Rhetorica novissima*, ed. cit., p. 278.
36. Volkmann reproduziu (Pr. 146) o alfabeto de "objetos" de Publicius que serve de base para o de Romberch.
37. Volkmann, Pr. 146-147, 150-151, 179-188, 194, 198. A partir de objetos, também se podiam formar imagens para os números; exemplos de Romberch, Rossellius e Porta estão reproduzidos por Volkmann (Pr. 183-185, 188, 194).
38. Cosmas Rossellius, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Veneza, 1579, p. 119 *verso*.
39. Petrus Tommai (Pedro de Ravena), *Foenix*, ed. cit., sig. c i *recto*.

Os alfabetos visuais ilustrados nos tratados sobre a memória eram utilizados, creio, para fabricar inscrições na memória. De fato, isso pode ser comprovado pelo exemplo ilustrado na terceira parte do livro de Romberch, de uma imagem de memória coberta por inscrições relacionadas com alfabetos visuais (Pr. 6*a*). Esse é um dos raros casos em que uma imagem de memória é ilustrada; e ela se apresenta como a conhecida figura da velha Gramática, a primeira das artes liberais, com alguns de seus atributos familiares, o escalpelo e a escada. Aqui, ela não é apenas a tão conhecida personificação da arte liberal da Gramática, mas uma imagem de memória utilizada na rememoração de elementos pertencentes a esse universo, por meio das inscrições que ela carrega. A inscrição sobre seu peito e as imagens à sua volta ou sobre sua figura derivam dos alfabetos visuais de Romberch – o de "objetos" e o de "pássaros" –, que ele usa em combinação, e explica que, assim, memoriza a resposta para a questão se a Gramática é uma ciência geral ou particular; a resposta envolve o uso dos termos *predicatio*, *applicatio*, *continentia*[40]. *Predicatio* é memorizado por meio do nome de um pássaro que se inicia com P (*Pica* ou pega), que a Gramática segura, assim como por seus objetos associados tirados do alfabeto de objetos. *Applicatio* é lembrado pela águia (*Aquila*)[41] sobre seu braço e pelos objetos associados. *Continentia* é um termo lembrado pela inscrição que ela traz sobre o peito, feita com a ajuda do alfabeto de objetos (ver os objetos que representam C, O, N, T no alfabeto de objetos, Pr. 6*b*).

Embora desprovida de charme estético, a Gramática de Romberch é importante para quem estuda a memória artificial. Ela demonstra que, quando refletidas na memória, personificações como as figuras familiares das artes liberais tornam-se imagens de memória. E que devem ser feitas na memória inscrições sobre essas figuras para se memorizar elementos referentes ao assunto da personificação. O princípio exemplificado pela

40. Romberch, pp. 82 *verso*-83 *recto*.

41. Se Romberch se prendeu a seu próprio alfabeto de "pássaros", o pássaro A seria um *Anser* (ganso, ver Pr. 6*c*); mas o texto (p. 83 *recto*) afirma que o pássaro sobre o braço da Gramática é uma *Aquila* (águia).

Gramática de Romberch poderia ser aplicado a todas as outras personificações, como aquelas das virtudes e dos vícios, quando utilizadas como imagens de memória. É disso que suspeitávamos no capítulo anterior, quando nos demos conta de que as inscrições relativas à Penitência – desenhadas sobre o chicote da imagem de memória sobre a Penitência, de Holcot – eram provavelmente "memória para palavras". E também quando pensamos que, como definido na *Summa* de Tomás de Aquino, as inscrições que recordavam as partes das virtudes cardeais, colocadas sobre as imagens dessas virtudes, também constituíam, talvez, uma "memória para palavras". As imagens em si recordam a memória das "coisas", enquanto as inscrições memorizadas sobre essas imagens constituem a "memória para palavras" sobre as "coisas". Isso é o que eu sugeriria.

A Gramática de Romberch é utilizada aqui, sem dúvida, como imagem de memória. Ela mostra o método em ação, com o requinte adicional de que as inscrições são melhor memorizadas ao não serem escritas do modo usual, mas sob a forma de imagens para as letras, tiradas dos alfabetos visuais.

A discussão sobre como memorizar a Gramática, suas partes, e as questões que lhe dizem respeito, aparece na última parte do livro de Romberch, onde ele esboça um programa extremamente ambicioso, visando fixar todas as ciências na memória: a ciência teológica, a metafísica, a moral, assim como as sete artes liberais. O método empregado para a Gramática (cuja complexidade reduzi ao extremo na descrição dada) pode ser usado, segundo ele, para todas as ciências e artes liberais. Para a Teologia, por exemplo, podemos imaginar um teólogo perfeito e eminente. Ele terá sobre sua cabeça imagens de *cognitio*, *amor*, *fruitio*; sobre seus membros, as de *essentia divina*, *actus*, *forma*, *relatio*, *articuli*, *precepta*, *sacramenta* e tudo o que pertence à Teologia[42]. Então, Romberch faz listas, distribuindo em colunas as partes e subdivisões da Teologia, Metafísica (incluindo a filosofia e a filosofia moral), Direito, Astronomia, Geometria, Aritmética, Música, Lógica, Retórica e Gramática. Para a

42. Romberch, p. 84 *recto*.

memorização de todos esses assuntos, é necessário fabricar imagens, adicionando-lhes outras imagens associadas e inscrições. Cada assunto deve ser disposto em uma sala de memória[43]. As instruções dadas para a fabricação das imagens são muito complicadas, e é proposta a memorização dos temas metafísicos mais abstratos e, até, de argumentos lógicos. Tem-se a impressão de que Romberch apresenta, de forma muito resumida – e, sem dúvida, corrompida e alterada (o uso dos alfabetos visuais faz parte dessa alteração) –, um sistema utilizado por alguma mente poderosa do passado e que chegou até ele por intermédio da tradição dominicana. Considerando-se a recorrente citação de Tomás de Aquino a propósito das similitudes corporais e da questão da ordem no livro de Romberch, surge a possibilidade de, nesse tratado dominicano tardio sobre a memória, termos um eco distante do sistema de memória do próprio Tomás.

Voltando ao afresco da capela de Santa Maria Novella, nossos olhos repousam mais uma vez sobre as quatorze similitudes corporais, sete das artes liberais e sete outras figuras adicionadas, para representar o conhecimento de Tomás de Aquino a respeito de esferas muito superiores do saber. Depois de nosso estudo do sistema de memória de Romberch, no qual são formadas figuras de memória para as ciências mais elevadas, assim como para as artes liberais, em uma tentativa extraordinária de fixar na memória uma vasta soma de conhecimento por meio de imagens, podemos nos perguntar se não é algo dessa natureza que está representado pelas figuras do afresco. Já levantamos a hipótese, neste livro, de que essas figuras podem não apenas simbolizar a extensão do conhecimento de Tomás de Aquino, mas também aludir a seu método de memorização de todo esse saber, pela arte da memória, da forma como ele a entendia. Romberch pode ter confirmado essa hipótese.

O *Thesaurus artificiosae memoriae*, de Cosmas Rossellius, foi publicado em Veneza, em 1579. A página de rosto diz que seu autor é florentino e membro da Ordem dos Pregadores. O livro segue a mesma linha do

43. Idem, p. 81 *recto*.

de Romberch, e aí podem ser reconhecidos os principais tipos de interpretação da memória artificial.

O tipo dantesco é fortemente enfatizado. Rossellius divide o Inferno em onze lugares, conforme ilustrado em seu diagrama do Inferno como um sistema de lugares de memória (Pr. 7*a*). No centro há um terrível poço, ao qual se chega por degraus onde estão assentados os lugares das punições dos hereges, judeus, infiéis idólatras e hipócritas. Em torno dos degraus, encontram-se sete outros lugares consagrados aos sete pecados capitais ali punidos. Como observa Rossellius jocosamente: "a variedade das punições, infligidas de acordo com a natureza diversa dos pecados, as diferentes situações dos pecadores e seus diversos gestos ajudarão muito a memória e a formação de um grande número de seus lugares"[44].

O lugar do Paraíso (Pr. 7*b*) deve ser imaginado cercado por um muro faiscante de pedras preciosas. Em seu centro está o Trono de Cristo; abaixo, dispostos em ordem, estão os lugares das hierarquias celestes, dos apóstolos, patriarcas, profetas, mártires, confessores, virgens, santos hebreus e da multidão dos santos. Não há nada de extraordinário no Paraíso de Rossellius, exceto que é classificado como "memória artificial". Com arte, treino e uma imaginação intensa, podemos imaginar esses lugares. Devemos imaginar o Trono de Cristo de modo que ele possa causar forte impressão e instigar nossa memória. Podemos imaginar as ordens dos espíritos como os pintores as pintam[45].

Rossellius também vê as constelações como sistemas de lugares de memória e menciona, é claro, Metrodoro de Scepsis, juntamente com um sistema de lugares baseado no zodíaco[46]. Uma característica do livro de Rossellius são os versos mnemônicos que servem de ajuda para memorizar as ordens dos lugares, tanto as ordens dos lugares do Inferno quanto a ordem dos signos do zodíaco. Esses versos são de um outro dominicano, que também é um Inquisidor. Esses *carmina*, feitos por um Inquisidor, dão à memória artificial um ar solene de grande ortodoxia.

44. Rossellius, *Thesaurus*, p. 2 *verso*.
45. Idem, p. 33 *recto*.
46. Idem, p. 22 *verso*.

Rossellius descreve a fabricação de lugares "reais" nas abadias, igrejas e em outras construções do mesmo gênero. E discute as imagens humanas, analisando-as como lugares que nos fazem lembrar de imagens secundárias. Em relação às imagens, ele apresenta regras gerais e um alfabeto visual do mesmo tipo dos de Romberch.

O aprendiz da memória artificial que utilizava livros como esses podia neles aprender a "mnemotécnica pura", graças às descrições de como memorizar lugares "reais" nas construções. Mas aprendê-lo-ia no contexto de traços remanescentes da tradição medieval de lugares no Paraíso e no Inferno, das "similitudes corporais" da memória tomista. Mas, mesmo se ecos do passado sobrevivem nos tratados, ainda assim eles pertencem a sua própria época. O nome de Petrarca, entrelaçado na tradição dominicana da memória, revela a crescente influência humanista. E, ao mesmo tempo que novas influências se fazem sentir, há na tradição da memória uma deterioração em curso. As regras da memória tornam-se cada vez mais detalhadas; as listas alfabéticas e os alfabetos visuais encorajam seu uso trivial. Sente-se com freqüência, ao ler os tratados, que a memória degenerou em uma espécie de palavras cruzadas, uma distração para as longas horas do claustro; muitos de seus conselhos podem não ter tido qualquer utilidade prática; letras e imagens tornam-se jogos infantis. No entanto, é possível que esse tipo de uso estivesse de acordo com o gosto do Renascimento e sua paixão pelo mistério. Se não conhecêssemos a explicação mnemônica para a Gramática de Romberch, esta poderia passar por algum emblema impenetrável.

A arte da memória, sob essas formas tardias, ainda atuava como forjadora misteriosa das imagens mentais. Que perspectiva para a imaginação a de memorizar a *Consolatio Philosophiae*[47], de Boécio, como recomendado em um manuscrito do século XV! Será que a Senhora Filosofia recobrava a vida nessa tentativa e começava a vagar, como alguma Prudência animada, através dos palácios da memória? Talvez uma memória artificial descontrolada e entregue ao deleite imaginativo e selvagem

47. Códice 5393, de Viena, citado por Volkmann, p. 130.

pudesse ser um dos *stimuli* por trás de uma obra como *Hypnerotomachia Polyphili*, escrita por um dominicano antes de 1500[48]. Nela encontramos não apenas os triunfos de Petrarca e uma arqueologia curiosa, mas também o Inferno, dividido em lugares adequados aos pecados e a suas punições, sobre os quais há inscrições explicativas. Essa sugestão, da arte da memória como parte da Prudência, leva a indagar se as misteriosas inscrições, tão características nessa obra, não devem algo aos alfabetos visuais e às imagens de memória, isto é, se o sonho arqueológico de um humanista não se mistura aos sonhos de sistemas de memória para formar a estranha fantasia.

Entre os exemplos mais característicos do gosto renascentista pelas imagens estão o emblema e a *impresa*. Esses fenômenos nunca foram analisados do ponto de vista da memória, ao qual claramente pertencem. A *impresa*, em particular, é uma tentativa para recordar uma *intentio* espiritual por meio de uma similitude; as palavras de Tomás de Aquino definem bem isso.

Os tratados sobre a memória são cansativos de ler, como Cornelius Agrippa sugere no capítulo que dedica à vaidade da arte da memória[49]. Essa arte, diz ele, foi inventada por Simônides e aperfeiçoada por Metrodoro de Scepsis, que Quintiliano afirma ser um homem vão e jactancioso. Agrippa arrola, então, um conjunto de tratados modernos sobre a memória e descreve-os como "um catálogo sem valor, feito por homens obscuros", e quem precisou passar penosamente por um bom número dessas obras endossará suas palavras. Esses tratados não podem recuperar o funcionamento de vastas memórias do passado, pois as condições de sua época, quando surgiu o livro impresso, destruíram as condições que tornavam possíveis tais memórias. O esboço esquemático dos manuscritos, visando à memorização, e a articulação de uma *summa* em partes ordenadas, tudo isso desaparece com o livro impresso, que não precisa ser memorizado, uma vez que existem inúmeros exemplares.

48. Ficou estabelecido que o autor desta obra, Francesco Colonna, era um dominicano; ver M. T. Casella e G. Pozzi, *Francesco Colonna, Biografia e Opere*, Pádua, 1959, I, pp. 10 e ss.

49. *De vanitate scientiarum*, cap. X.

Em *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, um estudioso, em plena meditação em seu gabinete no alto da catedral, olha atenciosamente o primeiro livro impresso que veio perturbar sua coleção de manuscritos. Então, abre a janela e observa a vasta catedral, cuja silhueta se destaca contra o céu estrelado, curvando-se como uma enorme esfinge no meio da cidade. "Ceci tuera cela", diz. O livro impresso destruirá a construção. A parábola de Hugo, ao comparar a construção, repleta de imagens, com a chegada de um livro impresso em sua biblioteca, pode ser aplicada ao efeito da expansão da imprensa sobre as catedrais invisíveis da memória existentes no passado. O livro impresso tornará desnecessárias tais construções da memória, cheias de imagens. Acabará com hábitos de imemorável antiguidade, que revestiam imediatamente uma "coisa" com uma imagem e armazenavam-na nos lugares de memória.

Um duro golpe foi desfechado contra a arte da memória, como entendida na Idade Média, por uma moderna cultura filológica humanista. Em 1491, Raphael Regius relacionou as novas técnicas de estudo crítico com o *Ad Herennium* e sugeriu Cornificius como seu autor[50]. Pouco antes, Lorenzo Valla levantara essa questão, colocando todo o peso de sua grande reputação de filólogo contra a atribuição dessa obra a Cícero[51]. A atribuição errada subsistiu por algum tempo nas edições impressas[52], mas progressivamente difundiu-se o conhecimento de que o *Ad Herennium* não era da autoria de Cícero.

Tal fato rompeu a antiga aliança entre a Primeira e a Segunda Retóricas de Tullius. Permaneceu como verdade que Tullius era realmente o autor de *De inventione*, a Primeira Retórica, em que disse que a memória é uma parte da Prudência; mas desapareceu a nítida conseqüência, que o autor ensina na Segunda Retórica, de que a memória pode

50. Raphael Regius, *Ducenta problemata in totidem institutionis oratoriae Quintiliani depravationes*, Veneza, 1491. Aqui se encontra incluído um ensaio sobre "Utrum ars rhetorica ad Herennium Ciceroni falso inscribatur". Cf. a introdução de Marx à sua edição do *Ad Herennium*, p. lxi. Cornificius é, com freqüência, um candidato à autoria, embora hoje isso não seja aceito; ver a introdução de Caplan à edição Loeb, pp. ix e ss.

51. L. Valla, *Opera*, ed. de Bâle, 1540, p. 510; cf. Marx, *loc.cit.*; Caplan, *loc. cit.*

52. Ver, anteriormente, p. 78.

ser treinada pela memória artificial, já que Tullius não havia escrito a Segunda Retórica. A importância da falsa atribuição para a tradição da memória provinda da Idade Média é mostrada pelo fato de que a descoberta feita por filólogos humanistas tenha sido sistematicamente ignorada por autores daquela tradição. Romberch sempre atribui suas citações do *Ad Herennium* a Cícero[53], e Rossellius também o faz[54]. Nada torna mais claro que Giordano Bruno provém da tradição dominicana da memória do que o fato de esse ex-frade, em uma obra sobre a memória, publicada em 1582, ignorar firmemente a crítica dos estudiosos humanistas ao introduzir uma citação do *Ad Herennium* com as seguintes palavras: "Ouçam o que Tullius diz"[55].

Com o ressurgir da oratória laica no Renascimento, esperaríamos encontrar um culto renovado da arte da memória como uma técnica leiga, despida das associações medievais. Notáveis feitos de memória eram admirados tanto no Renascimento como na Antiguidade; surge uma nova demanda pela arte como técnica mnemônica, e autores que trataram a memória, como Pedro de Ravena, vêm suprir essa necessidade. Uma carta de Albrecht Dürer a seu amigo Willibald Pirckheimer permite-nos apreender um exemplo divertido, de um orador humanista que prepara um discurso a ser memorizado segundo os princípios da arte da memória:

> Um aposento deve ter mais de quatro cantos para abrigar todos os deuses da memória. Não vou abarrotar minha mente com eles; deixo isso a você; pois acredito que não importa o número de aposentos na mente, sempre você teria algo em cada um deles. O Margrave não concederia uma audiência tão longa![56]

Para o imitador renascentista do Cícero orador, a perda do *Ad Herennium* como uma obra genuinamente ciceroniana não enfraquecia ne-

53. Romberch, pp. 26 *verso*, 44 *recto* e ss.

54. Rossellius, prefácio, p. 1 *verso* e ss.

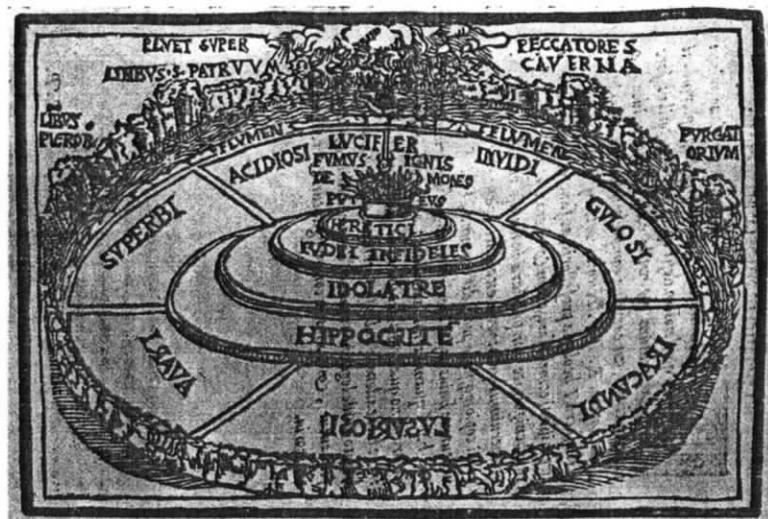
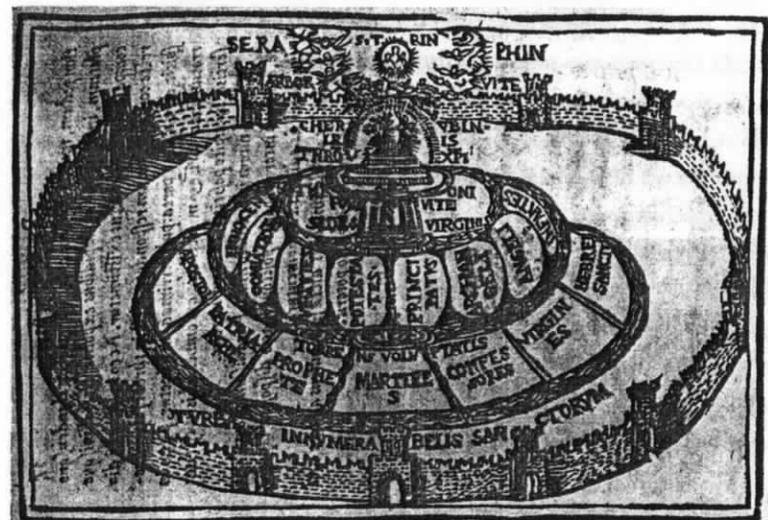
55. G. Bruno, *Opere Latine*, II (i), p. 251.

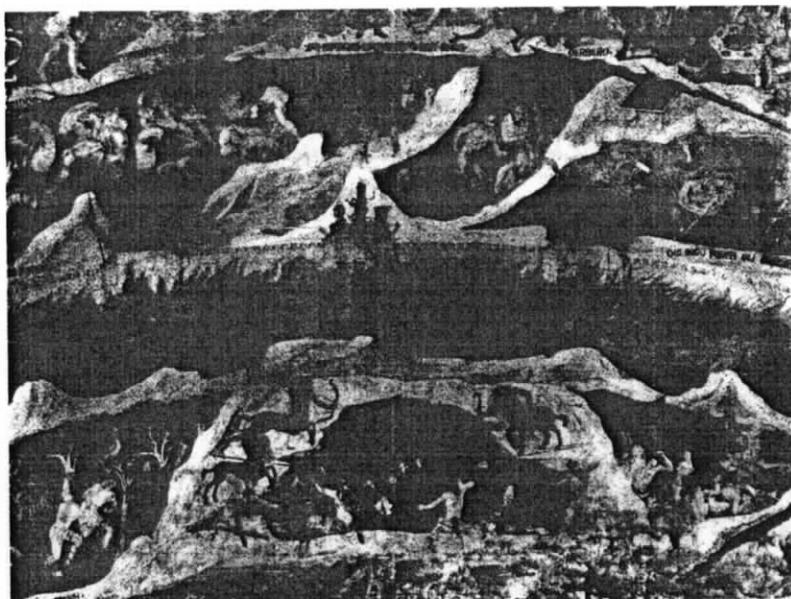
56. *Literary Remains of Albrecht Dürer*, Cambridge, W.M. Conway, 1899, pp. 54-55 (carta de set. 1506). Devo esta referência a O. Kurz.

cessariamente sua crença na memória artificial, pois em *De oratore*, obra muito admirada, Cícero faz referência à memória artificial e afirma que ele próprio a praticava. O culto a Cícero como orador poderia, então, encorajar um interesse renovado pela arte em questão, agora entendida no sentido clássico, como uma parte da retórica.

Contudo, ao mesmo tempo em que as condições sociais exigiam dos oradores muitos discursos e uma boa memória, e que havia uma demanda crescente por ferramentas de auxílio à memória, no humanismo renascentista atuavam outras forças, não favoráveis à arte da memória. Entre elas, é importante destacar o estudo intensivo de Quintiliano pelos estudiosos e educadores humanistas, pois sua recomendação da memória artificial não era irrestrita. Ele expõe claramente tal arte como pura mnemotécnica, e fala a seu respeito em um tom de superioridade e crítico, diferente do entusiasmo de Cícero em *De oratore*; bem distante da aceitação inquestionável de tal arte no *Ad Herennium* e mais distante ainda da fé medieval devotada aos lugares e às imagens de Tullius. Um humanista sensato e moderno, mesmo sabendo que o próprio Cícero recomenda essa curiosa arte, tenderá a ouvir a voz moderada e racional de Quintiliano, que, embora admita a utilidade de lugares e imagens de memória para determinados propósitos, recomenda, em geral, métodos mais diretos de memorização. "Embora não negue que a memória possa ser ajudada por lugares e imagens, ainda assim a melhor memória está baseada em três coisas mais importantes, isto é, estudo, ordem e cuidado"[57].

A citação é de Erasmo, mas por trás das palavras do grande estudioso e crítico podemos ouvir as de Quintiliano. Nos influentes educadores humanistas que virão, a atitude fria e influenciada por Quintiliano em relação à memória artificial transforma-se em desaprovação.

57. Erasmo, *De ratione studii*, 1512 (na ed. Froben das *Opera*, 1540, I, p.466). Cf. Hajdu, p. 116; Rossi, *Clavis universalis*, p. 3.
É desnecessário dizer que Erasmo era totalmente contra qualquer expediente mágico para estimular a memória, contra o que ele adverte seu afilhado, no Diálogo sobre *Ars Notoria*; ver *The Colloquies of Erasmus*, trad. de Craig R. Thompson, Chicago University Press, 1965, pp. 458-61.

7a

7b

7a. O Inferno como Memória Artificial
7b. O Paraíso como Memória Artificial
Cosmas Rossellius, *Thesaurus Artificiosae Memoriae*, Veneza, 1579.

8a

8b

8a. Os Lugares do Inferno (detalhe)
Afresco de Nardo di Cione:
Santa Maria Novella, Florença
(foto: Alinari).
8b. A Alegoria das Três Partes da Prudência
Ticiano (proprietário suíço)

Melanchton proíbe os alunos de recorrerem a expedientes mnemotécnicos e estimula-os a aprender de cor pela maneira usual, vendo apenas nela a única arte da memória[58].

Temos de lembrar que, para Erasmo, que entrava confiante em um novo e vigoroso mundo da cultura humanista moderna, a arte da memória teria um ar medieval. Ela pertencia à época da barbárie. Seus métodos em decadência eram exemplo daquelas teias de aranha em mentes monásticas, que novas correntes iriam varrer. Erasmo não apreciava a Idade Média – uma aversão que se transformaria em antagonismo violento na época da Reforma –, e a arte da memória era uma arte medieval e escolástica.

Portanto, no século XVI, a arte da memória parece estar em declínio. O livro impresso destrói os velhos hábitos da memória. A transformação medieval que essa arte sofreu, apesar de ainda sobreviver e ser requerida, como atestam os tratados, pode ter comprometido sua antiga força e tê-la feito degenerar em curiosos jogos de memória. Tendências modernas da cultura e da educação humanistas são reservadas ou mesmo hostis em relação a essa arte clássica. Apesar de na época serem populares livros do tipo "*Como Aprimorar sua Memória*" – como ainda hoje o são –, a arte da memória pode estar saindo dos grandes centros nervosos da tradição européia para se tornar marginal.

Contudo, longe de declinar, a arte da memória realmente entrara em uma nova e estranha fase de sua vida, pois ela havia sido integrada à principal corrente filosófica do Renascimento, o movimento neoplatônico inaugurado por Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, no final do século XV. Os neoplatônicos renascentistas não eram tão avessos à Idade Média como certos humanistas nem pactuavam com a depreciação da antiga arte da memória. A escolástica medieval havia absorvido a arte da memória, assim como o fez o neoplatonismo, principal movimento filosófico do Renascimento. Pelo neoplatonismo renascentista, que tinha no hermetismo a sua essência, a arte da memória foi mais uma

58. F. Melanchton, *Rhetorica elementa*, Veneza, 1534, p. 4 *verso*. Cf. Rossi, *Clavis universalis*, p. 89.

vez transformada, dessa vez em uma arte hermética ou oculta e, sob essa forma, continuou a ocupar um lugar destacado em uma tradição européia central.

Estamos prontos, finalmente, para iniciar o estudo da transformação da arte da memória no Renascimento, e tomaremos o Teatro da Memória, de Giulio Camillo, como nosso primeiro exemplo dessa mudança essencial.

CAPÍTULO 6

A Memória no Renascimento[1]: *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*

Giulio Camillo ou Giulio Camillo Delminio, seu nome completo, foi um dos homens mais famosos do século XVI[2]. Era uma daquelas pessoas que seus contemporâneos viam com admiração, atribuindo-lhe grandes poderes. Em toda a Itália e a França falava-se de seu Teatro; sua fama misteriosa parecia aumentar com o passar dos anos. Mas o que era, exatamente? Um teatro de madeira, coberto de imagens, como Camillo o apresentou, pessoalmente, em Veneza, a um correspondente de Erasmo; posteriormente, pôde ver-se algo parecido em Paris. O segredo de seu funcionamento seria revelado a uma única pessoa no mundo: o rei da França. Camillo jamais redigiu o grande

1. A arte da memória entra, agora, em uma fase em que recebe as influências ocultas do Renascimento. Nos dez primeiros capítulos de meu livro *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres e Chicago, 1964, esbocei a história da tradição hermético-cabalista do Renascimento, de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola até o surgimento de Giordano Bruno. Embora não mencione Camillo, esse livro estabelece a base a partir da qual se destaca a perspectiva expressa em seu Teatro da Memória. De agora em diante, ele será referido sob a abreviação *G. B. and H. T.*
Uma abordagem completa sobre a magia em Ficino e sua base na obra hermética *Aesclepius* será encontrada em D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, Warburg Institute, 1958, a partir daqui referido apenas como Walker, *Magic*. A melhor edição moderna dos tratados herméticos utilizados por Camillo é a de A. D. Nock e A. J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, Paris, 1945 e 1954, 4 vols. (tradução francesa).
2. Esta não é uma afirmação exagerada. Ela se encontra na *Enciclopedia italiana* no verbete DELMINIO, GIULIO CAMILLO.

livro que sempre esteve prestes a iniciar, no qual seus planos grandiosos seriam preservados para a posteridade. Portanto, não é surpresa que a posteridade tenha se esquecido desse homem chamado por seus contemporâneos de "o divino Camillo". O século XVIII ainda se lembrava dele[3] com certa condescendência, mas, depois disso, ele desapareceu, e apenas recentemente algumas pessoas[4] voltaram a falar a seu respeito.

Nasceu por volta de 1480. Ensinou por algum tempo em Bolonha, mas a maior parte de sua vida foi consagrada à obscura construção de seu Teatro, para a qual ele sempre precisou de ajuda financeira. Francisco I sabia disso – aparentemente por meio de Lázaro de Baïf[5], embaixador da França em Veneza – e, em 1530, Camillo foi para a França. O rei deu-lhe dinheiro para a sua obra, prometendo-lhe mais. Ele voltou à Itália para completá-la e, em 1532, Viglius Zuichemus, então em Pádua, escreveu a Erasmo a respeito de um tal Giulio Camillo, de quem todos falavam.

> Dizem que esse homem construiu um certo anfiteatro, uma obra de habilidade maravilhosa; lá, qualquer um que vá como espectador será capaz de discursar sobre qualquer tema, com a fluência de Cícero. Primeiro, achei que isso fosse lenda, até ser melhor informado a respeito por Baptista Egnatio. Diz-se que esse arquiteto ordenou, em lugares determinados, tudo o que se encontra em

3. No século XVIII foram publicados dois estudos biográficos sobre Camillo: F. Altani di Salvarolo, "Memorie intorno alla vitta ed opere di G. Camillo Delminio", em *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, vol. XXII, Veneza, A. Calogiera e F. Mandelli, 1755-1784; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere... da'letterati del Friuli*, Veneza, 1760, vol. III, pp. 69 e ss.; cf., também, Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, VII (4), pp. 1.513 e ss.
4. E. Garin, em *Testi umanistici sulla retorica*, Roma-Milano, 1953, pp. 32-5; R. Bernheimer, "Theatrum Mundi", *Art Bulletin*, XXVIII, 1956, pp. 225-31; Walker, *Magic*, 1958, pp. 141-2; F. Secret, "Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance; le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence", *Rivista critica di storia della filosofia*, XIV, 1959, pp. 418-36 (ver também, de F. Secret, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964, pp. 186, 291, 302, 310, 314, 318); Paolo Rossi, "Studi sul lullismo e sulliarte della memoria: I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno", *Rivista critica di storia della filosofia*, XIV, 1959, pp. 28-59; Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milano, 1960, pp. 96-100.
Em uma conferência no Warburg Institute, em janeiro de 1955, em diapositivo, mostrei o plano do Teatro de Giulio Camillo aqui reproduzido e comparei-o com os sistemas de memória de Bruno, Campanella e Fludd.
5. Liruti, p. 120.

> Cícero sobre qualquer coisa [...] Certas ordenações ou categorias de figuras são dispostas [...] com minuciosidade e habilidade divinas[6].

Diz-se que Camillo fez uma cópia dessa esplêndida invenção para o rei da França, a quem ela havia sido recentemente oferecida, e que este último tinha dado quinhentos ducados para que ela fosse terminada.

Ao escrever a próxima carta a Erasmo, Viglius havia estado em Veneza e encontrado Camillo, que lhe permitiu ver o Teatro (era um teatro, não um anfiteatro, como aparecerá posteriormente). "Agora você deve saber", ele escreve, "que Viglius esteve no anfiteatro e inspecionou tudo cuidadosamente". O objeto referido era, então, mais do que uma pequena maquete; era uma construção ampla o suficiente para abrigar pelo menos duas pessoas ao mesmo tempo; Viglius e Camillo estiveram nela juntos.

> A construção é de madeira [continua Viglius], marcada por muitas imagens e cheia de pequenas caixas; ali se encontram ordens e categorias variadas. Ele dá um lugar próprio a cada figura individual e ornamento, e mostrou-me tal quantidade de papéis que, apesar de eu ter ouvido que Cícero era a maior fonte de eloqüência, dificilmente eu teria pensado que um autor pudesse conter tanto ou que se pudesse reunir vários volumes a partir de seus escritos. Já lhe contei que o nome do autor é Julius Camillus. Ele gagueja muito e fala o latim com dificuldade, desculpando-se, dizendo que por utilizar com freqüência a pena, quase perdeu o uso da fala. Dizem, no entanto, que pronuncia bem o italiano e que ensinou por algum tempo em Bolonha. Quando lhe perguntei sobre o significado de sua obra, de seu plano e resultados – falei religiosamente e como que assombrado pelo milagre da coisa –, ele me apresentou uns papéis e recitou-os, expressando os números, as cláusulas e todos os artifícios do estilo italiano, ainda que irregularmente, devido ao seu problema de fala. Dizem que o rei insta-o a voltar à França com a obra magnífica. Mas como o rei quis que todos os escritos fossem traduzidos para o francês – para o que ele buscou um intérprete e escriba –, ele disse que preferia adiar sua viagem a exibir uma obra imperfeita. Ele dá muitos nomes ao seu teatro. Algumas vezes, diz tratar-se de mente e alma em forma de edifício, outras, diz que é a mesma mente e alma dotadas

6. Erasmo, *Epistolae*, ed. de P. S. Allen et al., IX, p. 479.

de janelas. Ele alega que todas as coisas que a mente humana pode conceber, mas que não podemos enxergar com nossos olhos corporais, depois de serem reunidas por meio de uma meditação profunda, podem ser expressas por certos signos corporais, de modo que o espectador pode imediatamente perceber com seus olhos tudo o que, de outra forma, permaneceria oculto nas profundezas da mente humana. E é devido a essa visão física, corporal, que ele chama sua obra de teatro.

Quando lhe perguntei se havia escrito algo em defesa de sua opinião, já que muitos hoje desaprovam esse empenho em imitar Cícero, respondeu-me que havia escrito muito mas publicado pouco, salvo algumas coisas em italiano dedicadas ao rei. Ele pretende publicar suas opiniões sobre o assunto quando tiver mais tempo e tranqüilidade, quando sua obra estiver perfeita, para o que ele despende toda a sua energia. Disse já ter gasto com ela mil e quinhentos ducados, apesar de o rei ter fornecido apenas quinhentos dessa soma. Mas espera uma grande recompensa do rei, quando este experimentar os frutos de seu trabalho[7].

Pobre Camillo! Seu Teatro nunca foi totalmente realizado; sua grande obra jamais foi escrita. Mesmo em circunstâncias normais, essa é uma situação angustiante. Como deve pesar o fardo de um homem divino de quem se esperam coisas divinas! E quando o objetivo secreto da obra é mágico, místico, pertinente à filosofia oculta, impossível de explicar a um questionador racional, como esse amigo de Erasmo, para quem a idéia do Teatro da Memória dissolve-se até a incoerência.

Para Erasmo, a arte clássica da memória era uma mnemotécnica racional, útil quando utilizada com moderação; mas, outros métodos mais comuns de memorização deviam ter preferência. Ele se opunha fortemente a qualquer recurso mágico facilitador da memória. O que ele pensará desse sistema de memória hermético? Viglius tinha consciência de qual seria a atitude de seu culto amigo em relação ao Teatro de Camillo, tanto que se desculpa no início da carta por ofender os ouvidos sérios de Erasmo com tais insignificâncias.

7. Idem, x, pp. 29-30.

Camillo retornou à França algum tempo depois da entrevista em Veneza descrita por Viglius. As datas exatas de suas viagens a esse país não foram determinadas[8], mas certamente ele estava em Paris em 1534, quando Jacques Bording, em uma carta a Etienne Dolet, diz que ele tinha chegado havia pouco para informar o rei, e que "ele está construindo aqui um anfiteatro para o rei, com o objetivo de demarcar as divisões da memória"[9]. Em uma carta de 1558, Gilbert Cousin diz ter visto o Teatro de Camillo, uma estrutura feita de madeira, na corte francesa. Cousin escreve mais de dez anos após a morte de Camillo e sua descrição do Teatro é copiada das cartas de Viglius, à época ainda não publicadas, mas a que ele tinha acesso como secretário de Erasmo[10]. Isso certamente diminui o valor da carta de Cousin como documento de primeira mão sobre o que ele viu na França, mas é provável que o Teatro construído na França seguisse de perto o modelo que Viglius havia visto em Veneza. A versão francesa do Teatro parece ter desaparecido rapidamente. No século XVII, o grande especialista na Antiguidade, Montfaucon, fez pesquisas sobre ele, mas dele não encontrou qualquer resquício[11].

Falava-se de Camillo e seu Teatro tanto na corte francesa quanto na Itália, e são conhecidas várias histórias sobre sua estadia na França. A mais curiosa delas é a do leão, da qual uma versão é contada por Betussi, em seus diálogos, publicados em 1544. Ele diz que um dia, em Paris, Giulio Camillo foi ver alguns animais selvagens, juntamente com o cardeal de Lorena, Luigi Alamanni, e outros fidalgos, incluindo o próprio Betussi. Um leão escapou e foi ao encontro do grupo.

Os fidalgos ficaram muito alarmados e esconderam-se aqui e ali, exceto Messer Giulio Camillo, que ficou parado onde estava, sem se mover. Ele agiu assim

8. Na nota a Erasmo, *Epistolae*, IX, p. 479, pode-se encontrar um resumo do que se sabe a respeito das viagens de Camillo.
9. R. C. Christie, *Etienne Dolet*, London, 1880, p. 142.
10. Ver a nota a Erasmo, *Epistolae*, IX, p. 475. As citações de Viglius por Cousin sobre o Teatro estão em *Cognati opera*, Bâle, 1562, I, pp. 217-8, 302-4, 317-9. Cf., também, Secret, art. cit., p. 420.
11. Liruti, p. 129.

não para provar sua coragem, mas pelo seu peso, que o tornava mais lento do que os outros. O rei dos animais começou a andar em sua volta e a acariciá-lo, sem machucá-lo, até ser levado de volta ao seu lugar. O que dizer disso? Por que ele não foi morto? Pensaram que ele permaneceu a salvo porque estava sob influência planetária do Sol[12].

A história do leão é repetida com satisfação por Camillo[13], como prova de sua posse da "virtude solar", embora ele não mencione a razão por que, de acordo com Betussi, ele não correu tão rápido como os outros. O comportamento do animal solar na presença do Mago – cujo sistema de memória hermético, como veremos adiante, tinha o Sol como centro – era evidentemente uma valiosa promoção pessoal.

De acordo com o amigo e discípulo de Camillo, Girolamo Muzio, o grande homem retornou à Itália em 1543[14]. Uma referência em uma carta de Erasmo a Viglius poderia indicar que o rei da França não liberou dinheiro com a facilidade que Camillo havia esperado[15]. De qualquer forma, em seu retorno à Itália, Camillo não tinha trabalho nem patrono. O marquês Del Vasto (Alfonso Davalos, o governador espanhol de Milão e patrono de Ariosto) perguntou a Muzio se as expectativas de Camillo em relação ao rei da França haviam se realizado. Se não, ele lhe daria uma pensão em troca do conhecimento do "segredo"[16]. Essa oferta foi aceita e Camillo recebeu pelo resto de sua vida uma pensão de Del Vasto, pronunciando conferências em sua presença e em várias academias. Ele morreu em Milão, em 1544.

Em 1559, foi publicado um pequeno guia sobre as *ville* perto de Milão e as coleções de seus ricos proprietários. Lemos aqui que um nobre muito virtuoso, Pomponio Cotta, fugia às vezes do "nocivo aprisionamento" de Milão (em outras palavras, da pressão da vida na cidade) para o retiro de sua *villa*, para escapar da vida em sociedade e encontrar-se

12. G. Betussi, *Il Raverta* (Veneza, 1544), Bari, G. Zonta, 1912, p. 133.
13. Ver, adiante, p. 197.
14. G. Muzio, *Lettere*, Firenze, 1590, pp. 66 e ss.; cf. Liruti, pp. 94 e ss.
15. Erasmo, *Epistolae*, x, p. 226.
16. Muzio, *Lettere*, pp. 67 e ss.; cf. Liruti, loc. cit.

consigo mesmo. Ali ele empregava seu tempo, por vezes na caça, outras na leitura de livros sobre agricultura, outras, ainda, em fazer pintar *imprese*, a partir de motes plenos, de uma sutilidade que indicava sua notável inteligência, "E, entre as maravilhosas pinturas (*pitture*) que ali se encontram, pode ser visto o grandioso e incomparável edifício do maravilhoso Teatro do esplêndido Giulio Camillo"[17].

Infelizmente, a descrição do Teatro que se segue consiste em citações literais da obra impressa *Idea del Theatro*, publicada em 1550; assim, não nos podemos basear nela para ter uma descrição do que realmente existia na *villa*. Teria o seu proprietário assimilado o próprio Teatro, ou uma de suas versões, para somar à sua coleção de raridades? Tiraboschi pensava que as *pitture* eram afrescos pintados a partir de temas do repertório figurativo do Teatro[18], mas não acreditava que este tivesse realmente existido como objeto, conforme sabemos que foi o caso. Entretanto sua interpretação das *pitture* pode estar correta, já que se afirma, no prefácio da *Idea del Teatro*, que "agora não se pode encontrar o conjunto de tão soberbo edifício"[19], o que parece indicar que, na Itália, por volta de 1550, perdeu-se qualquer traço do Teatro como objeto físico.

Apesar da natureza fragmentária de sua realização, ou mesmo por causa disso, a fama de Giulio Camillo não diminuiu após sua morte, pelo contrário, brilhou mais forte do que nunca. Em 1552, Ludovico Dolce, um escritor popular dotado de um sentido aguçado a respeito do que interessaria ao público, escreveu um prefácio para uma compilação das obras um tanto escassas de Camillo, em que ele lamenta a morte prematura desse gênio que, como Pico della Mirandola, não completou sua obra e nem deu à luz o fruto maduro de sua "inteligência mais divina que humana"[20]. Em 1588, Girolamo Muzio, em um discurso em Bolonha, exal-

17. Bartolomeo Taegio, *La Villa*, Milano, 1559, p. 71.
18. Tiraboschi, VII (4), p. 1.523.
19. O autor do prefácio, L. Dominichi, afirma que está publicando essa descrição do Teatro "non potendosi anchora scoprire la macchina intera di si superbo edificio".
20. G. Camillo, *Tutte le opere*, Veneza, 1552, prefácio de Ludovico Dolce. Houve, pelo menos, nove outras edições de *Tutte le opere*, entre 1554 e 1584, todas de Veneza. Ver C.W.E. Leigh, *Catalogue of the Christie Collection*, Manchester University Press, 1915, pp. 97-80.

tou as filosofias de Mercúrio Trismegisto, Pitágoras, Platão, Pico della Mirandola, às quais acrescentou o Teatro de Giulio Camillo[21]. Em 1578, J. M. Toscanus publicou em Paris seu *Peplus Italiae*, uma série de poemas latinos sobre italianos conhecidos, entre os quais está um sobre Camillo e seu maravilhoso Teatro, ao qual as sete maravilhas do mundo devem prestar homenagem. Em uma nota ao poema, Camillo é descrito como grande conhecedor das tradições místicas dos hebreus denominadas cabala e profundamente versado nas filosofias dos egípcios, dos pitagóricos e dos platônicos[22].

No Renascimento, "as filosofias dos egípcios" significam principalmente os supostos escritos de Hermes ou Mercúrio Trismegisto, ou seja, o *Corpus Hermeticum* e o *Asclepius*, profundamente estudados por Ficino. A esses, Pico della Mirandola somou os mistérios da cabala judaica. Não é por acaso que o nome de Camillo é, com freqüência, associado por seus admiradores ao de Pico della Mirandola, já que ele pertence totalmente, e efusivamente, à tradição hermético-cabalista fundada por Pico[23]. O grande trabalho de sua vida foi adaptar essa tradição à arte clássica da memória.

Quando, no final de sua vida, Camillo encontrava-se em Milão a serviço de Del Vasto, durante sete manhãs ditou a Girolamo Muzio uma descrição de seu Teatro[24]. Após sua morte, o manuscrito passou a outras mãos e foi publicado em Florença e Veneza, em 1550, sob o título *L'Idea del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*[25]. É essa obra que permite reconstruir o Teatro em alguma medida, e nosso plano é baseado nela (ver encarte, p. 188).

O Teatro eleva-se em sete graus ou andares, separados por sete passagens de acesso, representando os sete planetas. Seu estudioso seria como um espectador diante do qual estão dispostas as sete medidas do

21. Liruti, p. 126.
22. J. M. Toscanus, *Peplus italiae*, Paris, 1578, p. 85.
23. Ver *G. B. and H. T.*, pp. 84 e ss.
24. Muzio, *Lettere*, p. 73; Liruti, p. 104; Tiraboschi, vol. cit., p. 1.522.
25. As referências a *L'Idea del Theatro*, neste capítulo, são da edição florentina. *L'Idea del Theatro* também está publicada em todas as edições de *Tutte le opere*.

mundo *in spettaculo*, ou em um teatro. E, assim como nos teatros antigos as pessoas de categoria social mais elevada se sentavam nos lugares mais baixos, também neste Teatro as coisas mais importantes estarão dispostas nos lugares mais baixos[26].

Vimos alguns contemporâneos de Camillo descreverem sua obra como um anfiteatro, mas essas indicações praticamente confirmam que ele pensava no teatro romano, do modo descrito por Vitrúvio. Este diz que, no *auditorium* do Teatro, os lugares estão separados por sete passagens de acesso e também menciona que as classes superiores sentavam-se nos lugares mais baixos[27].

O Teatro da Memória de Camillo é, no entanto, uma distorção do projeto do verdadeiro teatro de Vitrúvio. Em cada uma das sete passagens há sete portões ou portas. Esses portões estão decorados com muitas imagens. Em nosso plano, os portões estão representados de forma esquemática e neles estão escritas traduções das descrições das imagens. O fato de que não havia espaço para o público se sentar entre esses portões enormes e extremamente decorados tem pouca importância, já que o Teatro de Camillo inverte a função normal do teatro: não há público sentado nos lugares assistindo a uma peça no palco. O "espectador" solitário do Teatro fica no lugar onde deveria estar o palco e olha em direção ao *auditorium*, contemplando as imagens nos portões – sete multiplicado por sete – dispostas nos sete graus ascendentes.

Camillo nunca menciona o palco e, por isso, omiti esse item no plano. Em um teatro vitruviano normal, o fundo do palco, *frons scaenae*, possui cinco portas decoradas[28], através das quais os atores entram e saem de cena. Camillo transfere a idéia da porta decorada, como aquelas do *frons scaenae*, para essas portas imaginárias decoradas que ficam aci-

26. *L'Idea del Theatro*, p. 14.
27. Vitrúvo, *De architectura*, liv. v, cap. 6. No plano do Teatro de Camillo, o corredor de acesso central é mais largo do que os outros. Camillo não afirma que isso deve ser assim, mas há um precedente no desenho do teatro da Antiguidade que permite tal hipótese. L. B. Alberti, em seu *De re aedificatoria* (liv. VIII, cap. 7), chama o largo acesso central de *via regia*.
28. Ver mais adiante, pp. 217-8.

ma dos corredores de acesso que dividem o *auditorium*, o que tornaria impossível fazer um público se sentar ali. Ele utiliza o plano de um verdadeiro teatro vitruviano da Antiguidade, mas adaptando-o a seus objetivos mnemônicos. Os portões imaginários são os seus lugares de memória, providos de imagens.

Ao observar nosso plano, podemos ver que o sistema do Teatro como um todo assenta-se basicamente sobre sete pilares, aqueles da Casa da Sabedoria de Salomão.

> No capítulo nono dos Provérbios, Salomão diz que a sabedoria construiu para si uma casa e fundou-a sobre sete pilares. Essas colunas, que significam a eternidade mais estável, devem ser interpretadas como as sete Sefirot do mundo sobreceleste, que são as sete medidas da estrutura dos mundos celeste e inferior, em que estão contidas as Idéias de todas as coisas de ambos os mundos, celeste e inferior[29].

Camillo fala dos três mundos dos cabalistas, tal como Pico della Mirandola os explicou. O mundo sobreceleste das Sefirot ou emanações divinas, o mundo celeste intermediário das estrelas e o mundo subceleste ou elementar. As mesmas "medidas" perpassam os três mundos, embora suas manifestações sejam diferentes em cada um deles. Presentes como Sefirot no mundo sobreceleste, identificam-se aqui com as Idéias platônicas. Camillo baseia seu sistema de memória nas causas primeiras, nas Sefirot, nas Idéias; estas serão os "lugares eternos" de sua memória.

> Se os oradores da Antiguidade, ao desejarem localizar, dia a dia, as partes dos discursos a serem pronunciadas, as confiaram a lugares frágeis como coisas frágeis, é certo que nós, desejando armazenar para a eternidade a natureza eterna de todas as coisas que podem ser expressas pelo discurso [...] deveríamos encontrar para elas lugares eternos. Nosso maior esforço, portanto, foi o de encontrar uma ordem nessas sete medidas, vastas e distintas entre si, e que manterá a mente desperta e estimulará a memória[30].

29. *L'Idea del Theatro*, p. 9.
30. Idem, pp. 10-1.

Como mostram essas palavras, Camillo nunca perdeu de vista o fato de que seu Teatro é baseado nos princípios da arte clássica da memória. Mas sua construção da memória serve para representar a ordem da verdade eterna; nela, o Universo será lembrado por meio de uma associação orgânica de todas suas partes, com sua ordem eterna subentendida.

Já que, como Camillo explica, nosso conhecimento não consegue atingir a mais elevada das medidas universais, as Sefirot – que são apenas misteriosamente tocadas de leve pelos profetas –, então Camillo coloca os sete planetas, e não as Sefirot, no primeiro grau do Teatro, já que os planetas estão mais próximos de nós e suas imagens são mais bem apreendidas como imagens de memória, sendo claramente diferenciadas entre si. Mas as imagens dos planetas, e as características deles, colocadas no primeiro grau, não devem ser compreendidas como limites além dos quais não podemos ir, mas representam – como o fazem nas mentes dos sábios – as sete medidas celestes acima deles[31]. Indicamos essa idéia no encarte, ao mostrarmos – nos portões do primeiro grau, ou grau mais baixo – as características dos planetas, seus nomes (no lugar de suas imagens) e, então, os nomes das Sefirot e dos anjos aos quais Camillo associa cada planeta. Para destacar a importância do Sol, ele varia o arranjo, nesse caso, ao representar o Sol, no primeiro grau, pela imagem de uma pirâmide, e dispondo a imagem do planeta, um Apolo, acima dessa pirâmide, no segundo grau.

Assim, seguindo o costume dos teatros da Antiguidade – nos quais as pessoas de condição social mais elevada sentavam-se nos lugares mais baixos – Camillo colocou no seu grau mais baixo as sete medidas essenciais – os sete planetas –, das quais, segundo a teoria mágico-mística, todas as coisas aqui embaixo dependem. Uma vez que eles foram apreendidos organicamente, impressos na memória com suas imagens e características, a mente pode deslocar-se deste mundo celeste intermediário em duas direções: para cima, rumo ao mundo sobreceleste das Idéias, das Sefirot e dos anjos, entrando no Templo da Sabedoria de

31. Idem, p. 11.

Salomão; ou para baixo, ao mundo subceleste e elementar, que estará ordenado nos graus superiores do Teatro (que representam, de fato, os lugares inferiores), de acordo com as influências astrais.

CADA UM dos seis graus superiores tem um significado simbólico geral, representado pela mesma imagem em cada um de seus sete portões. Mostramos isso no encarte (ver p. 188), ao fornecermos o nome da imagem geral de cada grau no topo de todos os seus portões, junto com as características dos planetas, indicando a que série planetária pertence cada portão.

Assim, no segundo grau, o leitor encontrará "O Banquete" escrito no topo de todos os portões (exceto no caso do Sol, em que "O Banquete" é colocado no primeiro grau, uma inversão para diferenciar das outras a série solar), já que essa é a imagem para expressar o significado geral desse grau. "O segundo grau do Teatro terá retratada a mesma imagem em todos os seus portões, e ela será a de um banquete. Homero conta que Oceano promoveu um banquete para todos os deuses e não foi sem significados profundos e misteriosos que esse sublime poeta inventou essa ficção"[32]. O Oceano, explica Camillo, são as águas da sabedoria que existiam antes da *materia prima*, e os deuses são as Idéias existentes no padrão divino. O banquete homérico sugere-lhe, também, o Evangelho de São João: "*In principio erat Verbum*"; ou a abertura do Gênese: "*In principio*". Em resumo, o segundo grau do Teatro é realmente o primeiro dia da Criação, representado pela imagem do banquete oferecido por Oceano aos deuses, aos elementos nascentes da Criação, aqui em suas formas simples, puras.

"O terceiro grau terá a Caverna retratada em cada um de seus portões, a qual chamamos de Caverna homérica, para diferenciá-la daquela que Platão descreve em sua *República*." Na caverna das ninfas descrita na *Odisséia*, ninfas teciam, abelhas entravam e saíam. Segundo Camillo,

32. Idem, p. 17. Cf. Homero, *Ilíada*, I, pp. 423-5. Camillo pode ter em mente a interpretação de Macróbio do mito, segundo a qual os deuses que acompanham Júpiter para festejar com Oceano são os planetas. Ver Macróbio, *Commentary on the Dream of Scipio*, trad. de W. H. Stahl, Columbia, 1952, p. 218.

essas atividades representam a mistura dos elementos para formar as coisas criadas, *elementata*, "e desejamos que cada uma das sete cavernas possa conservar as misturas e *elementata* que lhe pertencem, de acordo com a natureza de seu planeta"[33]. O grau da Caverna, então, representa um estágio já mais avançado da criação, quando os elementos são misturados para formar as coisas criadas ou *elementata*. Esse estágio é ilustrado por citações tiradas do comentário da cabala sobre o Gênese.

No quarto grau atingimos a criação do ser humano ou, pelo menos, do homem interior, sua mente e alma. "Elevemo-nos ao quarto grau, pertencente ao homem interior, a mais nobre das criaturas de Deus, que Ele fez à sua imagem e semelhança"[34]. Por que, então, como imagem a ser retratada em todos os seus portões, esse grau tem as Górgonas, as três irmãs, descritas por Hesíodo[35], que possuíam apenas um olho? Porque Camillo adota, das fontes cabalistas, a visão de que o homem possui três almas. É por isso que a imagem das três irmãs de um olho só pode ser utilizada para o quarto grau, que contém "coisas pertencentes ao homem interior, de acordo com a natureza de cada planeta"[36].

No quinto grau, a alma do homem une-se ao corpo. Isso é simbolizado pela imagem de Pasífae e do Touro, a imagem condutora retratada sobre os portões desse grau. "Pois ela (Pasífae), enamorada do Touro, representa a alma que, segundo os platônicos, cai em um estado de desejo pelo corpo"[37]. A alma, em sua jornada do alto para o baixo, passando por todas as esferas, transforma seu veículo puramente ígneo em um veículo aéreo, por meio do qual se torna capaz de unir-se às grosseiras formas corporais. Essa união é simbolizada pela de Pasífae com o Touro. Por isso, a imagem dela sobre os portões do quinto grau do teatro "cobrirá todas as outras imagens (sobre esses portões), às quais serão unidos vo-

33. *L'Idea del Theatro*, p. 29. Cf. Homero, *Odisséia*, XIII, pp. 102 e ss. A interpretação da Caverna das Ninfas como composição dos elementos provém de Porfírio, *De antro nympharum*.
34. *L'Idea del Theatro*, p. 53.
35. Hesíodo, *Escudo de Hércules*, p. 230.
36. *L'Idea del Theatro*, p. 62.
37. Idem, p. 67.

lumes contendo coisas e palavras que pertencem não apenas ao homem interior, mas também ao homem exterior e que dizem respeito às partes do seu corpo, de acordo com a natureza de cada planeta"[38].

A ÚLTIMA imagem em cada um dos portões desse grau é a do Touro sozinho, e esses Touros representam as diferentes partes do corpo humano e sua associação com os doze signos do zodíaco. No encarte (ver p. 188), esses Touros, as partes do corpo que representam e os signos condizentes do zodíaco são indicados na parte inferior de todos os portões do quinto grau. "O sexto grau do Teatro tem, sobre cada um dos portões dos planetas, as Sandálias e os outros ornamentos que Mercúrio veste quando sai para executar os desígnios dos deuses, como contam os poetas. Por meio disso, a memória será despertada para encontrar junto de todos eles as operações que o homem pode realizar naturalmente [...] e sem qualquer arte"[39]. Temos, então, que imaginar as Sandálias e os outros atributos de Mercúrio dispostos no topo de todos os portões desse grau.

"O sétimo grau é consagrado a todas as artes, nobres e vulgares, e sobre cada portão está Prometeu com uma tocha iluminada"[40]. A imagem de Prometeu, que roubou o fogo sagrado e ensinou aos homens o conhecimento dos deuses e de todas as artes e ciências, torna-se, então, a imagem mais elevada, no cimo dos portões, no mais alto grau do Teatro. O grau de Prometeu inclui não apenas todas as artes e ciências mas, também, a religião e o direito[41].

O Teatro de Camillo representa, portanto, o Universo que se expande a partir das causas primeiras através dos estágios da Criação. Primeiro está o aparecimento dos elementos simples das águas, no grau do Banquete; depois, a mistura dos elementos, na Caverna; então, a criação da *mens* do homem à imagem de Deus, no grau das Górgonas; depois, a união da alma e do corpo humanos, no grau de Pasífae e do Touro; então, todo o mundo

38. Idem, p. 68.
39. Idem, p. 76.
40. Idem, p. 79 (erroneamente numerada como 71 no texto).
41. Idem, p. 81.

das atividades humanas: suas atividades naturais, no grau das Sandálias de Mercúrio; suas artes e ciências, religião e leis, no grau de Prometeu. Apesar de haver elementos não ortodoxos no sistema de Camillo (o que será discutido mais adiante), seus graus contêm reminiscências evidentes dos dias da Criação, interpretados de forma ortodoxa.

E, se percorrermos o Teatro, através dos corredores dos sete planetas, veremos que o todo da Criação se ordena como o desenvolvimento das sete medidas fundamentais. Tomemos, por exemplo, a série de Júpiter. Como planeta, ele é associado ao elemento ar. No grau do Banquete, na série de Júpiter, a imagem suspensa de Juno[42] significa o ar como elemento simples; na Caverna, a mesma imagem significa o ar como elemento misto; junto com as Sandálias de Mercúrio, ela representa as operações naturais da respiração, do suspirar; no grau de Prometeu, ela significa as artes que usam o ar, como os moinhos de vento. Júpiter é um planeta útil, benevolente, cujas influências são pacificadoras. Na sua série, a imagem das Três Graças significa, face à Caverna, coisas úteis; com Pasífae e o Touro, representa uma natureza benéfica; com as Sandálias de Mercúrio, o exercício da benevolência. A variação do significado das imagens, em cada um dos graus, sem que isso altere o tema fundamental subjacente a elas, é uma característica cuidadosamente elaborada do sistema figurativo do Teatro. No grau das Górgonas, a elaborada imagem da Cegonha e do Caduceu representa características jupiterianas em sua forma puramente espiritual ou mental, o vôo da alma tranqüila rumo aos céus... escolha, julgamento, ponderação. Unida ao corpo, no domínio de Pasífae e do Touro, a personalidade jupiteriana é representada por imagens que sugerem bondade, amizade, boa fortuna e saúde. No grau das Sandálias de Mercúrio, as operações jupiterianas naturais aparecem com imagens que representam a virtude atuante, a amizade em ação. No nível de Prome-

42. Homero, *Ilíada*, 18 e ss. Na Antiguidade, esta imagem era interpretada como uma alegoria dos quatro elementos; os dois pesos presos aos pés de Juno representavam os dois elementos pesados, ou seja, a água e a terra; a própria Juno, o ar; Júpiter, o elemento ígneo mais elevado do ar, isto é, o éter. Ver F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956, p. 43.

teu, o caráter jupiteriano é simbolizado por imagens que representam a religião e o direito.

Tomemos, em oposição, a série de Saturno[43]. A associação de Saturno com o elemento terra aparece, sob a influência do Banquete, como a imagem de Cibele, que simboliza a terra como elemento simples; Cibele, sob a Caverna, é a terra como elemento misto; Cibele, em relação às Sandálias de Mercúrio, representa as operações naturais concernentes à terra; Cibele, sob Prometeu, retrata as artes ligadas à terra, tais como a geometria, a geografia e a agricultura. A tristeza e o estado de solidão do temperamento saturnino são expressos pela imagem do Pardal Solitário, evocada pela Caverna, Pasífae e pelas Sandálias de Mercúrio. As características mentais do temperamento saturnino aparecem, no domínio das Górgonas, na imagem de Hércules e Anteu, em sua luta com a terra para se elevar às alturas da contemplação (comparar com a fácil ascensão aérea do espírito jupiteriano nesse mesmo grau). A associação de Saturno ao tempo é expressa, no domínio da Caverna, pela imagem das cabeças de um lobo, um leão e um cachorro, que simboliza o passado, o presente e o futuro[44]. A associação desse planeta com a má fortuna e a pobreza é expressa pelas imagens de Pandora, nos graus da Caverna, Pasífae e das Sandálias de Mercúrio. Uma das mais humildes "ocupações de Saturno", a de transportar e carregar, aparece no domínio de Prometeu, simbolizada pelo Asno.

Compreendido o método, ele pode ser seguido em todas as outras séries planetárias. A Lua aquática apresenta Netuno como a água, elemento simples, no domínio do Banquete, com as usuais variações da mesma imagem em outros graus, e com o tipo comum de alusões ao temperamento lunar e suas ocupações. A série de Mercúrio revela de forma interessante os dons e talentos desse planeta. A série de Vênus

43. Sobre as associações e características de Saturno, ver, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London, 1964.

44. Este é o símbolo do tempo, associado a Serápis e descrito por Macróbio; cf. E. Panofsky, "Signum Triciput: Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance", em *Hercules am Scheidewege*, Berlim, 1930, pp. 1-35.

faz o mesmo em relação ao aspecto venusiano da vida. De modo semelhante, a série de Marte, que utiliza Vulcano como imagem do fogo nos diferentes graus, alude ao temperamento e às ocupações de Marte.

A mais importante de todas é a grande série central do Sol, Apolo, que analisaremos mais adiante.

Assim, começamos a perceber o vasto alcance do Teatro da Memória do divino Camillo. Citemos suas próprias palavras:

> Esta disposição, elevada e incomparável, não apenas conserva para nós as coisas, as palavras e as artes que lhe confiamos, de modo que as encontramos prontamente quando precisamos delas, mas nos dá também uma sabedoria verdadeira, com a qual atingimos o conhecimento das coisas a partir de suas causas e não de seus efeitos. Isso pode ser melhor compreendido pelo seguinte exemplo. Se nos encontrássemos em uma vasta floresta e desejássemos ver toda a sua extensão, não poderíamos fazê-lo de nossa posição no interior da floresta, pois nossa visão ficaria limitada a uma pequena parte, devido às árvores em nossa volta, que nos impediriam uma visão mais distante. Mas, se perto dessa floresta houvesse uma ladeira conduzindo ao alto de uma colina, ao sairmos da floresta e subirmos a ladeira, começaríamos a ver uma grande parte do contorno da floresta e, do topo da colina, vê-la-íamos por inteiro. A floresta é nosso mundo inferior; a ladeira é o Céu; a colina é o mundo sobreceleste. Para compreendermos as coisas do mundo inferior é necessário ascender às coisas superiores, a partir das quais, olhando de cima até embaixo, devemos adquirir um conhecimento mais correto das coisas inferiores[45].

O Teatro é, portanto, uma visão do mundo e da natureza das coisas, contempladas do alto, a partir das próprias estrelas e, mesmo, das fontes sobrecelestes da sabedoria, ainda mais além.

Mas essa visão é deliberadamente voltada para o quadro da arte clássica da memória, e usa a terminologia mnemônica tradicional. O Teatro é um sistema de lugares de memória, ainda que seja uma disposição "elevada e incomparável". Ele preenche a função de um sistema clássico de memória para os oradores, ao "conservar as coisas, as pala-

45. *L'Idea del Theatro*, pp. 11-2.

vras e as artes que lhe confiamos". Oradores da Antiguidade confiavam as partes dos discursos que queriam lembrar a "lugares frágeis", ao passo que Camillo, "desejando armazenar para sempre a natureza eterna de todas as coisas que podem ser expressas pelo discurso", designa-lhes "lugares eternos".

As imagens básicas no Teatro são as dos deuses planetários. O apelo afetivo ou emocional de uma boa imagem de memória – de acordo com as regras – está presente em tais imagens, que expressam: a tranqüilidade de Júpiter, a ira de Marte, a melancolia de Saturno, o amor de Vênus. Aqui, novamente, o Teatro começa pelas causas, as causas planetárias dos diferentes sentimentos; e as diversas correntes emocionais, que percorrem as séptuplas divisões do Teatro a partir de suas fontes planetárias, adquirem a função de estimular a memória pela emoção, como recomendava a arte clássica da memória, mas fazem isso de forma orgânica em relação às causas.

A descrição de Viglius do Teatro mostra que, sob as imagens, havia gavetas ou caixas, cofres de algum tipo, contendo grande número de papéis, em que estavam escritos discursos baseados nas obras de Cícero, relativos aos temas rememorados pelas imagens. *L'Idea del Theatro* alude com freqüência a esse sistema, por exemplo, na afirmação, anteriormente citada, de que às imagens nos portões do quinto grau seriam unidos "volumes contendo coisas e palavras pertencentes não apenas ao homem interior, mas também ao homem exterior". Viglius observou Camillo, agitado, a manipular "papéis" no Teatro; ele extraía, sem dúvida, os vários "volumes" dos receptáculos que lhes eram destinados, de acordo com as imagens. Ele havia descoberto uma nova interpretação da memória para "coisas" e "palavras", ao armazenar discursos escritos sob as imagens correspondentes (todo esse material escrito do Teatro parece ter desaparecido, apesar da suspeita de que Alessandro Citolini poderia tê-lo roubado e publicado em seu próprio nome)[46]. Quando se pensa em todas essas gavetas e cofres no Teatro, ele começa a parecer uma espécie

46. Ver, adiante, p. 300.

O Teatro da Memória de Giulio Camillo

de gabinete muito ornamental. Mas isso é perder de vista a grandeza da Idéia de uma memória organicamente atrelada ao Universo.

Apesar de a arte da memória ainda utilizar lugares e imagens de acordo com as regras, uma mudança radical ocorreu em sua filosofia e psicologia subjacentes: elas não são mais escolásticas, mas neoplatônicas. E o neoplatonismo de Camillo está impregnado das influências herméticas que estão no centro do movimento inaugurado por Marsilio Ficino. O conjunto de escritos denominado *Corpus Hermeticum* foi redescoberto no século XV e traduzido para o latim por Ficino, que acreditava – e essa crença era comum – que tais escritos compunham a obra de Hermes (ou Mercúrio) Trismegisto, sábio egípcio da Antiguidade[47]. Eles representavam uma tradição da sabedoria antiga, anterior a Platão, e que inspirou este último e os neoplatônicos. Encorajado por alguns dos padres da Igreja, Ficino atribuiu um caráter sagrado aos escritos herméticos, considerando-os profecias pagãs sobre o advento do cristianismo. O *Corpus Hermeticum*, livro sagrado que exprimia uma sabedoria muito antiga, era quase mais importante para o neoplatônico do Renascimento do que o próprio Platão. E a esse livro foi associado o *Aesclepius*, que se tornou conhecido na Idade Média e também foi um texto inspirado atribuído a Trismegisto. A enorme importância dessas influências herméticas no Renascimento é cada vez mais levada em consideração. O Teatro de Camillo está impregnado delas de ponta a ponta.

Nas velhas garrafas da arte da memória foi vertido o vinho maduro das correntes da "filosofia oculta" do Renascimento, correndo cheias de força e frescor em direção à Veneza do século XVI, a partir de sua origem no movimento inaugurado por Ficino em Florença, no final do século XV. O corpo da doutrina hermética à disposição de Camillo consistia nos quatorze primeiros tratados do *Corpus Hermeticum*, a partir da tradução latina de Ficino, e no *Aesclepius*, a partir da tradução latina conhecida na Idade Média. Ele faz numerosas citações literais dessas obras de "Mercurius Trismegistus".

47. Ver *G. B. and H. T.*, pp. 6 e ss.

No relato hermético da criação que se encontra no primeiro tratado do *Corpus*, chamado *Pimandro*, Camillo lera como o demiurgo havia criado "os Sete Governantes que envolvem com seus círculos o mundo sensível". Ele menciona essa passagem, no latim de Ficino, afirmando que ele cita "Mercurio Trismegisto nel Pimandro", e acrescenta esta observação: "Em verdade, ao produzir a partir de si mesma essas sete medidas, a divindade mostra um sinal de que elas estiveram sempre implicitamente contidas no abismo da divindade"[48].

Os Sete Governantes do *Pimandro* hermético estão, portanto, por trás daquelas sete medidas sobre as quais Camillo funda seu Teatro e que têm sua continuação nas Sefirot, no abismo da divindade. Os Sete Governantes são mais do que planetas no sentido astrológico: são seres astrais divinos.

Depois que os Sete Governantes foram criados e colocados em movimento, aparece no *Pimandro* o relato da criação do homem, que difere radicalmente daquele do Gênese. Porque o homem hermético é criado à imagem de Deus, no sentido de que lhe é dado o poder criador divino. Quando ele viu os Sete Governantes recém-criados, o Homem desejou também produzir uma obra e "permissão para isso lhe foi dada pelo Pai [...] Tendo penetrado, então, na esfera demiúrgica, na qual ele tinha pleno poder [...] os Governantes enamoraram-se dele, e cada um deu-lhe uma parte de seus próprios poderes"[49].

A mente do ser humano é um reflexo direto da *mens* divina e possui dentro de si todos os poderes dos Sete Governantes. Quando o ser humano adquire o corpo, ele não perde a divindade de sua mente e pode recuperar sua natureza divina completa, como relata ainda o *Pimandro*, graças à experiência religiosa hermética, na qual a luz e a vida divinas dentro de sua própria *mens* lhe são reveladas.

No Teatro, a criação do homem acontece em dois estágios. Corpo e alma não são criados ao mesmo tempo, como no *Genesis*. Primeiro, no

48. *L'Idea del Theatro*, p. 10. A passagem é citada no latim de Ficino (Ficino, *Opera*, Bâle, 1576, p. 1.837).
49. Citado a partir da tradução em *G. B. and H. T.*, p. 23.

grau das Górgonas, surge o "homem interior", a mais nobre criatura de Deus, feito à sua imagem e semelhança. Então, no grau de Pasífae e do Touro, o homem adquire um corpo, cujas partes estão sob a influência do zodíaco. É isto o que acontece ao homem no *Pimandro*; o homem interior, sua *mens*, divina desde sua criação e dotada dos poderes daqueles que governam as estrelas, entra no corpo e fica sob o domínio das estrelas, e escapa disso pela experiência religiosa hermética de ascensão através das esferas, para recuperar sua natureza divina.

No grau das Górgonas, Camillo discute o que pode significar a criação do homem à imagem e semelhança de Deus. Sobre essas palavras, ele cita uma passagem do *Zohar* onde a interpretação que se dá a elas é a de que, apesar de semelhante a Deus, o homem interior não é realmente divino. Camillo contrapõe isso ao relato hermético: "Mas Mercúrio Trismegisto, em seu *Pimandro*, considera a imagem e a semelhança como uma mesma coisa, e o todo, como o grau divino"[50].

Cita, então, o início da passagem do *Pimandro* sobre a criação do homem. Ele concorda com Trismegisto, que o homem interior foi criado no "grau divino". E reforça isso com a citação da conhecida passagem, no *Aesclepius*, sobre o homem, o grande milagre:

> Oh, Aesclepius, que grande milagre é o homem, um ser digno de profundo respeito e honra. Porque ele participa da natureza divina, como se ele mesmo fosse um deus; ele é familiar à raça dos demônios, pois sabe que provém da mesma origem; ele menospreza aquela parte de sua natureza que é apenas humana, pois colocou sua esperança no caráter divino da outra parte[51].

Essa passagem reafirma a divindade do homem e que ele pertence à mesma raça dos demônios estelares criadores.

A divindade do intelecto humano é novamente afirmada no décimo segundo tratado do *Corpus Hermeticum*, um dos favoritos de Camillo e sempre citado por ele. O intelecto é tirado da própria substância de

50. *L'Idea del Theatro*, p. 53.
51. Idem, loc. cit.

Deus. Nos homens, esse intelecto é Deus; e, assim, alguns homens são deuses e sua humanidade está próxima da divindade. O mundo mesmo é divino; é um grande deus, imagem de um Deus ainda maior[52].

Camillo estava impregnado desses ensinamentos herméticos sobre a divindade da *mens* do homem, e eles estão refletidos em seu sistema de memória. É justamente por acreditar na divindade do homem que o divino Camillo tem a grande pretensão de ser capaz de relembrar o Universo, ao observá-lo de cima, a partir das causas primeiras, como se fosse Deus[53]. Nesse contexto, a relação entre o homem (o microcosmo) e o mundo (o macrocosmo) ganha um novo significado. O microcosmo pode compreender e relembrar completamente o macrocosmo, pode apreendê-lo dentro de sua *mens* divina ou memória.

Um sistema de memória baseado em tais ensinamentos, apesar de utilizar os velhos lugares de memória e as imagens, claramente deve ter, para seus usuários, implicações muito diversas daquelas dos velhos tempos, quando era permitido ao homem utilizar imagens de memória como uma concessão à sua fraqueza.

Pico della Mirandola juntou as influências de sua divulgação da cabala judaica – em uma forma cristianizada – às fortes influências herméticas que partem da filosofia de Ficino. Os dois tipos de misticismo cósmico têm afinidades entre si e foram combinados para formar a tradição hermético-cabalista, uma força poderosa no Renascimento depois de Pico.

É óbvio que existe uma forte influência cabalista no Teatro. As dez Sefirot, medidas divinas no mundo sobreceleste correspondentes às dez esferas do Universo, foram adotadas da cabala por Pico. Para Camillo, é a correspondência das sete medidas planetárias do mundo celeste com as Sefirot sobrecelestes que fornece ao Teatro a sua extensão no mundo sobreceleste, nas profundezas da sabedoria divina e nos mistérios do Templo de Salomão. Camillo, contudo, usou de artifício com os arranjos usuais. Ele apresenta as correlações entre esferas planetárias e as Sefirot judaicas e anjos, da seguinte forma:

Planetas	*Sefirot*	*Anjos*
Lua (Diana)	Malkut	Gabriel
Mercúrio	Iessod	Miguel
Vênus	Hod e Netsach	Honiel
Sol	Tiferet	Rafael
Marte	Guevurá	Camael
Júpiter	Hessed	Zadchiel
Saturno	Biná	Zaphchiel

Ele deixou de lado as duas Sefirot mais importantes, Keter e Hochmá. Isso foi intencional, pois ele explica que não ultrapassará a Biná, à qual Moisés ascendeu e, por isso, ele pára essa série em Biná-Saturno[54]. Há também uma certa confusão, ou anomalia, quando ele atribui duas Sefirot a Vênus. No entanto, suas correlações entre planetas e Sefirot não são incomuns, embora F. Secret observe que ele deformou um pouco os nomes das Sefirot e sugira Egídio de Viterbo como seu provável intermediário[55]. Com as Sefirot-planetas, Camillo coloca sete anjos; as correlações com os anjos são, também, praticamente normais.

Assim como a adoção das Sefirot judaicas, dos anjos e de suas conexões com as esferas planetárias, há numerosas outras influências cabalistas no Teatro, sendo a mais notável a citação do *Zohar* que atribui ao homem três almas: Neshamá, a mais elevada; Ruach, a intermediária; e Nefesh, a mais inferior[56]. Esse conceito cabalista envolve a imagem das

52. Citação de "Sobre o intelecto comum", *Corpus Hermeticum*, XII, em *L'Idea del Theatro*, p. 51.
53. Provavelmente, ele fez a ascensão gnóstica através das esferas até a sua origem divina. Segundo Macróbio, as almas descem passando por Câncer, onde bebem da taça do esquecimento do mundo superior, e ascendem de volta ao mesmo mundo superior passando por Capricórnio. Ver, no plano do Teatro, a série de Saturno, patamar das Górgonas: "Moça subindo através de Capricórnio"; e a série da Lua, patamar das Górgonas: "Moça bebendo da taça de Baco".

54. *L'Idea del Theatro*, p. 13.
55. Secret, art. cit., p. 422; e Egídio de Viterbo, "Introdução", *Scechina e Libellus de litteris hebraicis*, I, ed. de F. Secret, Roma, 1959, p. 13. Outros membros do círculo do cardeal Egídio de Viterbo – que era profundamente interessado em estudos cabalistas – eram Francesco Giorgi, autor de *De harmonia mundi*, e Ânio de Viterbo.
56. *L'Idea del Theatro*, pp. 56-7; cf. *Zohar*, I, 206a; II, 141b; III, 70b, e G. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Jerusalém, 1941, pp. 236-7.

três Górgonas, que possuem um olho para as três, e faz dessa imagem a condutora no grau do Teatro que trata do "homem interior". Em sua inquietação de transformar o homem interior em divino, com Trismegisto, ele enfatiza Neshamá. Para sustentar suas idéias, Camillo utiliza uma miscelânea de fontes cabalistas, cristãs e filosóficas, o que é bem exemplificado na sua explicação do significado das Górgonas no Teatro, que aparece na sua *Lettera del Rivolgimento dell'Huomo a Dio*. Essa carta sobre o retorno do homem a Deus é, em última instância, um comentário sobre o Teatro, assim como outros escritos menores de Camillo. Depois de mencionar Neshamá, Ruach e Nefesh como as três almas no homem, simbolizadas pelas Górgonas no Teatro, ele desenvolve o significado da alma mais elevada da seguinte maneira:

> Possuímos três almas, das quais a mais próxima de Deus é chamada por Mercúrio Trismegisto e Platão de *mens*, é chamada de espírito da vida por Moisés, de parte superior por santo Agostinho, de luz por Davi, quando este diz "*In lumine tuo videbimus lumen*", e Pitágoras concorda com Davi em seu célebre preceito: "*Nemo de Deo sine lumine loqui audeat*". Essa luz é chamada por Aristóteles de *intellectus agens*, e é aquele olho único com o qual as três Górgonas vêem, de acordo com os teólogos simbólicos. E Mercúrio diz que, se nos unimos a essa *mens*, nós podemos compreender, graças ao raio de Deus que ali se encontra, todas as coisas presentes, passadas e futuras, todas as coisas, afirmo, que estão no céu e na terra[57].

Se olharmos agora para a imagem do Ramo de Ouro, no grau das Górgonas no Teatro, entenderemos seus significados: o de *intellectus agens*, Neshamá ou a parte superior da alma, da alma em geral, alma racional, espírito e vida.

Camillo constrói o seu Teatro no mundo espiritual de Pico della Mirandola, de suas *Conclusões*, de sua *Oração sobre a Dignidade do Homem* e de *Heptalus*, com suas esferas angelicais, Sefirot, dias da Criação, associadas a Mercúrio Trismegisto, Platão, Plotino, o Evangelho segundo são João, as

57. G. Camillo, *Tutte le opere*, Veneza, 1552, pp. 42-3.

epístolas de são Paulo – toda essa gama de referências heterogêneas pagãs, hebraicas ou cristãs, através das quais Pico se move com a segurança de quem encontrou a chave de tudo. Essa chave de Pico é a mesma de Camillo. Neste mundo, o homem com sua mente, feito à imagem de Deus, ocupa a posição do meio (comparar com a posição das Górgonas no meio do Teatro). Ele pode se mover pelo Teatro, compreendendo-o, e fazer com que este penetre nele por meio de mágicas religiosas sutis, herméticas e cabalistas, que o trazem de volta àquele grau divino que é seu por direito. Estando em sua origem organicamente ligado aos Sete Governantes ("Oh, que milagre é o homem", admira-se Pico no início da *Oração*, citando Mercúrio Trismegisto), ele pode se comunicar com os sete comandantes planetários do mundo. E pode se elevar para além deles e entrar em comunhão, por meio de segredos cabalistas, com os anjos – movendo-se com sua mente divina através dos três mundos, o sobreceleste, o celeste e o terrestre[58]. É desse modo que, no Teatro, a mente de Camillo desloca-se através desses mundos. Essas coisas devem ser veladas, como explica Pico. Os egípcios esculpiam uma esfinge em seus templos, para indicar que os mistérios devem ser mantidos inviolados. As maiores revelações feitas a Moisés são mantidas em segredo na cabala. Nessa mesma linha de pensamento, Camillo fala de seus mistérios ocultos nas páginas iniciais da *Idea del Theatro*: "Mercúrio Trismegisto diz que o discurso religioso, pleno de Deus, é violado pela intrusão do vulgar. Por essa razão, os antigos [...] esculpiam uma esfinge em seus templos [...] Ezequiel foi censurado pelos cabalistas [...] por ter revelado o que havia visto [...] passemos agora, em nome do Senhor, a falar de nosso Teatro"[59].

Camillo alinha a arte da memória com as novas correntes que então percorrem o Renascimento. Seu Teatro da Memória abriga Ficino e Pico, magia e cabala, o hermetismo e o cabalismo implícitos no chamado neoplatonismo renascentista. Ele transforma a arte clássica da memória em uma arte oculta.

58. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, Firenze, E. Garin, 1942, pp. 157, 159.
59. *L'Idea del Theatro*, pp. 8-9.

ONDE SE encontra a magia em um tal sistema de memória oculta e como funciona, ou como se pensa que funcionaria? Foi a magia astral[60] de Ficino que influenciou Camillo e que ele tentava utilizar.

O *spiritus* mágico de Ficino baseava-se nos rituais mágicos descritos no *Asclepius* hermético, com que os egípcios, ou mais exatamente os pseudo-egípcios herméticos, animariam suas estátuas, ao introduzirem nelas as forças divinas ou demoníacas do cosmos. Em seu *De vita coelitus comparanda*, Ficino descreve modos de extrair a vida das estrelas, de capturar as correntes astrais que provêm do alto, utilizando-as para a vida e a saúde. A vida celeste, de acordo com as fontes herméticas, nasce no ar, ou *spiritus*, e é mais forte no Sol, seu principal transmissor. Por isso Ficino procura cultuar o Sol, e seu culto astral terapêutico é uma retomada da adoração do Sol.

Apesar de a influência de Ficino perpassar todo o Teatro de Camillo, é na grande série central do Sol que ela mais se destaca. Muitas das idéias de Camillo sobre o Sol, apesar de aparecerem também em suas outras obras, estão expostas em seu *De sole*[61]. Aí, o Sol é chamado de *statua Dei* e comparado à Trindade. No grau do Banquete, da série solar, Camillo dispõe a imagem de uma pirâmide que representa a Trindade. Sobre o portão que domina tal imagem, e onde está a principal imagem de Apolo, Camillo estabelece uma série "luminosa": *Sol*, *Lux*, *Lumen*, *Splendor*, *Calor*, *Generatio*. Em *De sole*, há uma série luminosa hierarquizada semelhante. O Sol é, antes de tudo, Deus; então, a Luz nos Céus; depois, *Lumen*, que é uma forma do *spiritus*; então, Calor, inferior a *Lumen*; e, por fim, a Geração, que constitui a série mais baixa. A série de Camillo não é exatamente a mesma coisa, e Ficino não é inteiramente coerente no modo como hierarquiza a luz em seus diversos trabalhos. Mas a disposição de Camillo está de acordo com Ficino na essência, na sugestão de uma hierarquia que desce do Sol, enquanto Deus, para outras formas de luz e calor nas esferas mais baixas, transmitindo o *spiritus* em seus raios.

60. Sobre a magia em Ficino, ver Walker, *Magic*, pp. 30 e ss.; Yates, *G. B. and H. T.*, pp. 62 e ss.
61. Ficino, *Opera*, *ed. cit.*, pp. 965-75; ver, também, *De lumine*, idem, pp. 976-86; e cf. *G. B. and H. T.*, pp. 120, 153.

Seguindo através dos portões na série do Sol encontramos, no grau da Caverna, a imagem de Argos que tem, entre seus significados, o do conjunto do mundo animado pelo espírito das estrelas, que evoca um dos princípios fundamentais da magia de Ficino, de que o *spiritus* astral é transmitido principalmente pelo Sol. E, no grau das Sandálias de Mercúrio, a imagem da Cadeia Áurea expressa as operações de ida ao Sol, de absorção do Sol, de ascensão até Ele, que lembram as operações da mágica solar de Ficino. As séries solares de Camillo mostram uma típica combinação de misticismo solar e de culto mágico ao Sol, como ocorre em Ficino.

E é significativo que, a respeito da imagem do Galo e do Leão, no grau da Caverna, Camillo relate a história do leão, que outra fonte já nos apresentou em uma versão menos exagerada:

> Quando o autor desse Teatro estava em Paris, em um lugar chamado Tornello, acompanhado de outros cavalheiros, em um cômodo cujas janelas davam para um jardim, um leão escapou da jaula e entrou no aposento e, vindo por trás em direção ao autor, agarrou-o pelas coxas com suas garras, mas sem machucá-lo, e começou a lambê-lo. E quando ele se voltou, ao sentir o toque e a respiração do animal – todos os outros tendo se escondido aqui e ali –, o leão abaixou-se diante dele, como se lhe pedisse perdão. Isso só pode significar que o animal reconhecera neste homem muito da Virtude Solar[62].

O comportamento desse leão desafortunado provou, de modo evidente, não apenas para os acompanhantes, mas para o próprio Camillo, que o autor do Teatro era um Mago Solar!

O leitor pode sorrir diante do leão de Camillo, mas não deveria olhar com desdém para a grandiosa série central do Sol no Teatro. Ele deve lembrar-se de que Copérnico, ao introduzir a hipótese heliocêntrica, ci-

62. *L'Idea del Theatro*, p. 39. O "Galo e o Leão" podem ter sido inspirados em *De sacra et magia*, de Proclus, obra na qual se afirma que das duas criaturas solares, o galo é a mais solar, já que entoa hinos ao Sol nascente. Cf. Walker, *Magic*, p. 37, nota 2. Na figura do galo, há, possivelmente, uma alusão ao rei da França. Cf. Bruno, sobre o galo solar francês, citado em *G. B. and H. T.*, p. 202.

tou as palavras do *Asclepius* de Hermes Trismegisto sobre o Sol[63]; de que Giordano Bruno, ao expor a teoria copernicana em Oxford, associou-a à obra de Ficino, *De vita coelitus comparanda*[64]; de que a visão hermética de que a Terra não é imóvel porque está viva, citada por Camillo a propósito da imagem de Argos, no grau da Caverna, na série do Sol[65], foi adaptada por Bruno para sua defesa do movimento da Terra[66]. A série solar do Teatro mostra como, na mente e na memória de um homem do Renascimento, o Sol cresce em importância mística, emocional e mágica, adquirindo uma significação central. Essa série apresenta um movimento interior da imaginação em direção ao Sol, o que deve ser levado em consideração como um dos fatores da revolução heliocêntrica.

Camillo, como Ficino, é um "hermético cristão", que busca relacionar os ensinamentos herméticos com o cristianismo. Hermes Trismegisto era uma figura sagrada em tais círculos, a quem se atribuía ter profetizado a chegada do cristianismo por meio de suas alusões a um "Filho de Deus"[67]. A santidade de Hermes, considerado um profeta pagão, facilitou o caminho de um Mago que desejava permanecer cristão. Já vimos que o Sol, o mais poderoso dos deuses astrais e o principal transmissor do *spiritus*, é, em sua manifestação mais elevada, uma imagem da Trindade, tanto para Camillo quanto para Ficino. Contudo, Camillo é um pouco mais inovador ao identificar o *spiritus* proveniente do Sol com o "espírito de Cristo" e não, como era usual, com o Espírito Santo. Ao citar – do *Corpus Hermeticum*, V – que "Deus é ao mesmo tempo visível e invisível", Camillo identifica o espírito divino latente na Criação – que é o tema deste tratado – com o Espírito de Cristo. Ele cita são Paulo: "*Spiritus Christi, Spiritus vivificans*", acrescentando que "sobre isso, Hermes escreveu um livro, *Quod Deus latens simul, ac patens sit*" (é o *Corpus*

63. Cf. *G. B. and H. T*, p. 154.
64. Idem, pp. 155, 208-11.
65. *L'Idea del Theatro*, p. 38, citando o *Corpus Hermeticum*, XII.
66. Cf. *G. B. and H. T.*, pp. 241-3. Bruno cita a mesma passagem do *Corpus Hermeticum* XII, quando argumenta a favor do movimento da Terra, em *Cena de le ceneri*.
67. Cf. *G. B. and H. T.*, pp. 7 e ss.

Hermeticum, V)[68]. O fato de Camillo ter sido capaz de pensar o *spiritus mundi* como o espírito de Cristo permitiu-lhe conferir implicações cristãs a sua fervorosa adoção da magia do *spiritus* de Ficino, que exala de todo o seu Teatro.

Como a magia de Ficino atuaria dentro de um sistema de memória que utiliza lugares e imagens de forma clássica? Suponho que o segredo disso seja que as imagens de memória eram vistas, por assim dizer, como talismãs interiores.

O talismã é um objeto sobre o qual se imprime uma imagem supostamente tornada mágica, ou que tem poder mágico, por ter sido feita de acordo com certas regras mágicas. Normalmente – embora isso não ocorra sempre –, as imagens de talismãs são imagens das estrelas, por exemplo, uma imagem de Vênus como deusa do planeta Vênus, ou uma imagem de Apolo como deus do planeta Sol. O *Picatrix*, manual de magia talismânica muito conhecido no Renascimento, descreve os procedimentos pelos quais as imagens talismânicas supostamente se tornavam mágicas, ao serem infundidas com o *spiritus* astral[69]. O livro hermético que servia de base teórica para a magia talismânica era o *Asclepius*, no qual é descrita a religião mágica dos egípcios. De acordo com o autor dessa obra, os egípcios sabiam como infundir as estátuas de seus deuses com poderes cósmicos e mágicos. Ao recorrerem a rezas, encantamentos e outros processos, eles davam vida a essas estátuas; em outras palavras, os egípcios sabiam como "fabricar deuses". Segundo o *Asclepius*, os processos que os egípcios usavam para transformar suas estátuas em deuses são similares aos da feitura de um talismã.

Ficino fez uso de alguns talismãs em sua magia, como descrito em sua *De vita coelitus comparanda*, onde menciona descrições de imagens talismânicas, algumas provavelmente derivadas do *Picatrix*. Vimos que as passagens sobre talismãs em Ficino derivam, com algumas diferenças, daquelas do *Asclepius*, sobre como os egípcios infundiam poderes

68. *L'Idea del Theatro*, pp. 20-1.
69. Cf. *G. B. and H. T.*, pp. 49 e ss.

mágicos e divinos nas estátuas de seus deuses[70]. Ficino utilizava essa magia com cuidado, dissimulando um pouco que sua base se encontrava nas passagens do *Asclepius* sobre a magia. Mas não resta dúvida de que era essa a sua fonte e de que ele era encorajado a adotar a magia dos talismãs, pelo respeito e reverência que dedicava a seu mestre divino, Mercúrio Trismegisto.

Como toda a sua magia, o uso dos talismãs por Ficino era altamente subjetivo e imaginativo. Suas práticas, fossem encantamentos poéticos e musicais ou o uso de imagens tornadas mágicas, eram realmente direcionadas ao condicionamento da imaginação para receber as influências celestes. Suas imagens talismânicas, desdobradas em belas formas renascentistas, deveriam ser conservadas internamente, na imaginação de quem as utilizasse. Ele descreve como uma imagem extraída da mitologia astral poderia ser impressa com tal força na mente, que uma pessoa com essa imagem impressa em sua imaginação, ao entrar no mundo das aparências externas, veria essas últimas sendo unidas pelo poder da imagem interior, extraída do mundo superior[71].

Tal uso interno ou imaginativo do repertório imagético talismânico encontraria, certamente, um veículo adequado para o seu uso na versão ocultista da arte da memória. Se as imagens de memória fundamentais utilizadas em um tal sistema de memória tinham – ou deveriam ter – poder de talismã, o poder de trazer as influências celestes e o *spiritus* para dentro da memória, tal memória tornar-se-ia aquela do homem "divino", intimamente ligado aos poderes divinos do cosmos. E essa memória também teria, ou supunha-se isso, o poder de unificar os conteúdos da memória, ao baseá-la nessas imagens extraídas do mundo celeste. As imagens do Teatro de Camillo pareciam ter algo desse poder, permitindo ao "espectador" apreender de uma só vez, graças à "contemplação das imagens", todos os conteúdos do Universo. O "segredo" do Teatro, ou pelo menos um deles, é, acredito, que as imagens

70. Cf. Walker, *Magic*, pp. 1-24 e passim.
71. Cf. *G. B. and H. T.*, pp. 75-6.

planetárias fundamentais são tidas como talismãs, ou como tendo uma virtude talismânica, e que seu poder astral parece atravessar as imagens subsidiárias – um poder de Júpiter, por exemplo, perpassa todas as imagens na série jupiteriana; ou um poder do Sol que percorre a série solar. Desse modo, a memória fundada no cosmos não apenas levaria o poder do cosmos para dentro da memória, mas também a unificaria. Todos os detalhes do mundo sensível, refletidos na memória, seriam unificados organicamente nela, porque subordinados e unidos às imagens celestes superiores, às imagens de suas "causas".

Se essa era a teoria de sustentação das imagens do sistema de memória oculto de Camillo, deve ter sido baseada nas passagens do *Asclepius* referentes à magia. As passagens dessa obra sobre a "fabricação dos deuses" não são citadas ou referidas em *L'Idea del Theatro*, mas em um discurso sobre o seu Teatro, que ele provavelmente proferiu em alguma academia veneziana. Camillo refere-se às estátuas mágicas do *Asclepius* e fornece uma interpretação bastante sutil da magia delas:

> Li, acredito que em Mercúrio Trismegisto, que no Egito existiam fabricantes de estátuas tão excelentes que as levavam a proporções perfeitas e, assim, elas se tornavam animadas por um espírito angelical: pois tal perfeição não poderia ser desprovida de alma. Semelhante a essas estátuas é a composição de palavras, cujo objetivo é colocar todas elas em uma proporção agradável aos ouvidos [...] Tais palavras, assim que se encontram arranjadas em proporções adequadas, parecem estar animadas por uma harmonia quando pronunciadas[72].

Camillo interpretou a magia das estátuas egípcias em um sentido artístico; uma estátua bem proporcionada torna-se animada por um espírito, torna-se uma estátua mágica.

Isso me parece uma pérola preciosa, presenteada a nós por Camillo, uma interpretação das estátuas mágicas do *Asclepius* em termos dos efeitos mágicos das proporções perfeitas. Tal desenvolvimento pode ter sido sugerido pela afirmação, no *Asclepius*, de que os mágicos egípcios

72. G. Camillo, *Discorso in materia del suo Teatro*, em *Tutte le opere*, ed. cit., p. 33.

mantinham o espírito celeste em suas estátuas mágicas por meio de ritos celestes que refletiam a harmonia do céu[73]. A teoria das proporções no Renascimento baseava-se na "harmonia universal", nas proporções harmônicas do mundo, o macrocosmo, refletidas no corpo humano, o microcosmo. Fazer uma estátua de acordo com as regras de proporção poderia, então, ser uma maneira de nela introduzir a harmonia celeste e, com isso, conferir-lhe animação mágica.

Aplicado às imagens talismânicas de um sistema oculto de memória, isso poderia significar que o poder mágico de tais imagens proviria de suas proporções perfeitas. O sistema de memória de Camillo refletiria as imagens de proporções perfeitas da arte renascentista e nisso residiria a sua magia. Somos tomados por um grande desejo de contemplar as imagens do Teatro, o que o amigo de Erasmo não soube aproveitar.

Tais sutilezas não evitaram que Camillo fosse acusado de ter se arriscado em uma magia perigosa. Um certo Pietro Passi, que publicou um livro sobre magia natural, em Veneza, em 1614, adverte contra as estátuas do *Asclepius*, "sobre as quais Agrippa ousou afirmar, em seu livro *De occulta philosophia*, que eram animadas por influências celestes [...] E Giulio Camillo, sob outros aspectos um autor sensato e refinado, não está longe desse erro, no *Discorso in materia del suo Theatro*, em que, ao comentar sobre as estátuas egípcias, diz que as influências celestes penetram aquelas construídas segundo proporções raras. No que ele e outros estão errados [...]"[74].

Camillo não escapa da acusação de ser um mágico, por ter se ocupado, em alguma medida, das passagens do *Asclepius* sobre magia. E a acusação de Passi revela a suposição de o "segredo" do Teatro ser de ordem mágica.

73. Citado em *G. B. and H.T.*, p. 37.
74. Pietro Passi, *Della magic'arte, ouero della Magia Naturale*, Veneza, 1614, p. 21. Cf. Secret, art. cit., pp. 429-30. Somos levados a nos perguntar se F. X. Messerschmidt – o excêntrico escultor alemão do século XVIII, que combinava um culto religioso intenso a Hermes Trismegisto com o vigoroso estudo de um "velho livro italiano" sobre a proporção (ver R. e M. Wittkower, *Born under Saturn*, London, 1963, pp. 126 e ss.) – utilizou alguma tradição vinda das academias venezianas.

O Teatro apresenta uma transformação notável da arte da memória. As regras dessa arte são claramente discerníveis nele. É uma construção dividida em lugares de memória, em que estão depositadas imagens de memória. Renascentista em sua forma, já que tal edifício da memória não é mais uma igreja gótica ou catedral, o sistema também é renascentista em sua teoria. As imagens emocionalmente impressionantes da memória clássica, transformadas em similitudes corporais pela devota Idade Média, são novamente transformadas, desta vez em imagens mágicas poderosas. A intensidade religiosa associada à memória medieval tomou uma nova e audaciosa direção. A mente e a memória humanas são, agora, "divinas", com poderes de atingir a realidade a mais elevada, por meio de uma imaginação ativada pela magia. A arte hermética da memória tornou-se o instrumento de formação de um Mago, o meio da imaginação pelo qual o microcosmo divino pode refletir o macrocosmo também divino, pode apreender sua significação a partir do alto, a partir daquele nível divino ao qual sua *mens* pertence. A arte da memória tornou-se uma arte oculta, um segredo hermético.

Quando Viglius questionou Camillo quanto à significação da obra, quando se encontravam no Teatro, Camillo falou disso como uma representação de tudo o que a mente pode conceber e de tudo o que está oculto na alma – e que tudo isso poderia ser percebido de uma só vez pela observação das imagens. Camillo tenta dizer a Viglius o "segredo" do Teatro, mas, entre os dois homens, há um imenso abismo de incompreensão mútua.

Embora ambos fossem resultado do Renascimento, Viglius representa Erasmo, o erudito humanista, oposto por temperamento e educação a todo esse lado oculto, misterioso, do Renascimento, ao qual Camillo pertence. O encontro de Camillo e Viglius no Teatro não representa um conflito entre norte e sul. Na época do encontro, Cornelius Agrippa já havia escrito o seu *De occulta philosophia*, que iria divulgar a filosofia oculta por todo o norte. O encontro no Teatro representa um conflito entre dois tipos diferentes de mentalidade, que revelam lados diversos do Renascimento. O humanista racional é representado por

Erasmo-Viglius. O irracionalista, Camillo, provém da corrente oculta do Renascimento.

Para o tipo de humanista que segue a tendência de Erasmo, a arte da memória estava morrendo, assassinada pelo livro impresso, fora de moda devido a suas associações medievais, uma arte incômoda que os educadores modernos abandonavam. Era por meio da tradição oculta que a arte da memória estava sendo recuperada novamente, expandida sob novas formas, infundida de vida nova.

O leitor racional, se estiver interessado na história das idéias, estará disposto a ouvir todas as idéias que, em cada época, tiveram o poder de entusiasmar os homens. As mudanças fundamentais de orientação no nível psíquico, mostradas pelo sistema de memória de Camillo, têm conexões vitais com as mudanças de perspectiva, de onde surgirão novos movimentos. O estímulo hermético e seus procedimentos de apreensão do mundo constituem um fator de orientação da mente humana em direção à ciência. Camillo está mais próximo do que Erasmo dos movimentos científicos, ainda envoltos em magia, que são obscuramente ativos nas academias venezianas.

E, para a compreensão dos impulsos criativos por trás das realizações artísticas do Renascimento, daquelas harmonias celestes da proporção perfeita que os artistas e poetas divinos sabiam infundir em suas obras, o divino Camillo – com sua magia artística sutil – tem algo a nos dizer.